# EUPHORION

## ZEITSCHRIFT
## FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

48. BAND 2. HEFT

HEIDELBERG 1954

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

# INHALT DES ZWEITEN HEFTES

Bengt Algot Sørensen (Aarhus, Dänemark), Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert . . . . . 125

Harold Jantz (Evanston, Illinois), Die Grundstruktur des Goetheschen Denkens. Ihre Vorformen in Antike und Renaissance . . . . . 153

Ewald Grether (Freiburg i. Br.), Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal . 171

## Miszellen

Edwin H. Zeydel (Cincinnati, Ohio), Wolfram von Eschenbach und *diu buoch* . . . . 210

Paul Raabe (Hamburg), Zur Bibliographie der Goethezeit . . . . . 216

## Forschungsbericht

Leonard Ashley Willoughby (London), Die Goethe-Forschung in Amerika seit 1949 220

## Besprechungen

Ernst Alker, Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart, 2 Bände (besprochen von Friedrich Sengle) . . . . . 237

Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedlaender. Hg. und erl. von Kurt Schreinert (besprochen von Eduard Berend) . . . . . 242

*

Redaktionelles Schlußwort zum Thema: Anna Ovena Hoyers, Hans Joachim Schoeps, Euphorion und Zeitschrift für deutsche Philologie . . . . . 244

# REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften (Gesamtumfang 28 Bogen). Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—, Sonderpreis für Studenten DM 28,80. Neubestellungen werden von jeder Buchhandlung, solche zum Vorzugspreis nur vom Verlag entgegengenommen. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

# Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert.

Von

Bengt Algot Sørensen (Aarhus, Dänemark)[1].

Die folgenden Ausführungen verfolgen in der Hauptsache zwei Ziele. Teils wollen sie die geistesgeschichtliche Eigenart des deutschen Rokoko herausarbeiten, teils auf der Grundlage einer eingehenden Gattungsanalyse den Sprachstil des deutschen Rokoko und seine Entwicklung charakterisieren.

Wie oft in vorwiegend ästhetisch eingestellten Perioden — und somit auch im Rokoko des 18. Jahrhunderts — ist für die deutsche Dichtung die Literatur Frankreichs das bewunderte Vorbild. Um die Rolle Frankreichs für die deutsche Rokokodichtung näher zu bestimmen und um die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem deutschen und dem französischen Rokoko darzustellen, die besonders seit Köster oft dadurch verwischt werden, daß man das deutsche Rokoko als eine schlechte und unwahre Imitation des französischen hinstellt, ist eine kurze Schilderung des französischen Rokoko erforderlich.

Jedem ethischen und religiösen Konflikt fern entfaltet sich im französischen Rokoko die letzte Blüte einer jahrhundertelangen, höfischen Kultur, die in dieser Endphase ihrer Entwicklung nur noch durch ästhetische Bindungen, durch ihre Form, der völligen Auflösung widersteht. Denn hinter ihren unumgänglichen Forderungen nach Takt und bon goût, also nach Stilsicherheit des Lebens und der Kunst, steckt ein müder, vom Skeptizismus und Materialismus genährter Nihilismus. Dem Leben dieser Rokoko-Aristokraten sowie ihrer Dichtung fehlt es an Gehalt, dafür herrscht aber das vollendete Formgefühl. Den Sinn des Lebens finden sie im Genuß. Der Epikuräismus wird bejaht. Gassendi verficht ihn in der Philosophie und steht am Anfang einer langen Reihe von Epikuräisten und Materialisten, die etwa durch Namen wie La Mettrie, Helvetius, Holbach gekennzeichnet wird. Auch den Geist der Rokokodichtung beherrscht der Epikuräismus, vor allem in Gattungen wie den petits poésies, den contes und den Romanen. Im Anfang noch von den strengen Forderungen nach Takt und gutem Ton gezügelt, entartet dieser Epikuräismus später zu macchiavellistischem Libertinismus wie z.B. in Laclos' Roman *Les liaisons dangereuses*. Die schöne Hülle wird hier weggerissen, und unheimlich ist der Anblick, der sich dahinter bietet. In der Rokokodichtung aber ist man damit einverstanden, lächelnd die Abgründe zu verdecken, ja sie am liebsten zu vergessen. Aus allen Dingen des Lebens wird ein unverbindliches Spiel

[1] Dieser Aufsatz ist das Resumé einer im Sommer 1953 gekrönten Preisschrift der Universität Aarhus. Für die wertvollen Anregungen, die ich während eines Studienaufenthaltes in Hamburg 1950/51 im Oberseminar von Herrn Professor Pyritz zum Thema des deutschen Rokoko erhalten durfte, und die besonders für den geistesgeschichtlichen Teil meiner Untersuchung von Bedeutung wurden, sei hier mein herzlicher Dank ausgedrückt.

gemacht, damit der Genuß und die Ruhe der Seele nicht gestört werden. Das gilt vor allem auch in der Liebe. Die heroische und idealistische, ewig schmachtende Liebe des 17. Jahrhunderts schwindet mit dem Anfang des Rokoko. Die Liebe wird jetzt ein wechselndes und intrigantes Gesellschaftsspiel, ihr Wesen ist Begehren, und ihr Ziel ist Genuß. Die Leidenschaft wird zu parfümierter Koketterie reduziert, die Treue weicht der Göttin Inconstance. Unterhaltung und Zerstreuung sucht man, in der Liebe wie überall sonst, um das Gespenst der Langeweile auszusperren, das der stete Begleiter und Freudenverderber dieser ästhetischen Lebensform ist.

Vor diesem Hintergrund wird der Charakter der französischen Rokokodichtung verständlich: auch sie ist ein Genußmittel der Epikuräer, ein Unterhaltungsmittel des Salons, sie spiegelt völlig die Leere, aber auch die Stilsicherheit und Formschönheit der französischen Rokokogesellschaft wider. Man verlangt von ihr, daß sie den bon goût wahrt, daß sie unterhält — *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*, meint man mit Voltaire — und daß sie diese undefinierbare Grazie der Form besitzt, die man mit einem Modewort der Zeit als das *je ne sais quoi* bezeichnet[2].

Zu den ersten Gedichten, in denen man Rokokogeist und Rokokostil findet, gehören Lafontaines contes. Die kurze, heitere Verserzählung wurde im folgenden Jahrhundert eine Lieblingsgattung des Rokoko — sehr charakteristisch für eine Zeit, die vor allem Unterhaltung in der Form leichter Pikanterie und flüchtiger Ironie verlangte[3].

Der Gegensatz zwischen dem Rokoko und dem Klassizismus, der später in anderer Form auch in Deutschland wiederkehrt, kommt in Boileaus Abweisung der Fabeln und contes Lafontaines zum Ausdruck. Entsprechend steht es in schärfstem Widerspruch zu Boileau, der von der Poesie die Veranschaulichung einer Wahrheit verlangt, wenn Lafontaine im Vorwort zu seinen *Contes et nouvelles en vers* (1665) ausdrücklich hervorhebt: *Ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci; c'est seulement la manière de les conter.* Lafontaine und die Rokokodichter wollen nicht belehren; das Wie, die Grazie der Form ist allein entscheidend. Gegen die Forderungen des Klassizismus nach Regeln und Regelmäßigkeit verlangt Lafontaine auch jene gefällige Lässigkeit und reizende Unbestimmtheit, die für das spätere Rokoko typisch ist. In der eben zitierten Einleitung meint er: *Le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité, il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher. Combient voyons nous de ces beautés régulières qui ne touchent pas et dont personne n'est amoureux.* Diese verfeinerte Kultur, deren Sinn für schwebende Grazie und zarte Nuancen mit dem der Impressionisten

[2] Vgl. Friedrich Schürr, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*, 1928, S. 36f.

[3] Von der Popularität dieser Gattung im französischen Rokoko schreibt Fr. Neubert in Walzels *Handbuch der Literaturwissenschaft, Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution* (1924/26), S. 370.

zu vergleichen ist, erkennt im Gefühl ihres sicheren Geschmacks die Unzulänglichkeit der Regeln und der Vernunft gegenüber den *jolies bagatelles* des Rokoko[4].

Eine wichtige Strömung im französischen Rokoko muß zum Schluß noch erwähnt werden, nämlich der Salonsentimentalismus, der schon im 17. Jh. mit Rousseauischen Gedanken spielt[5]. Dieser Sentimentalismus vor Rousseau ist als eine neue, raffinierte Form der Unterhaltung, als eine modische Koketterie aufzufassen. Die spätere, bürgerliche Empfindsamkeit ist trotz zahlreicher Übergänge zu dieser spielerischen, höfischen Sentimentalität doch ihr Widersacher und bekämpft sie heftig, z.B. Diderot in der Literatur, Greuze und besonders Chardin in der Malerei.

*

Es ist von der Forschung oft betont worden, daß in Deutschland besonders wegen der soziologischen Verhältnisse eine Rokokokultur wie in Frankreich unmöglich gewesen sei. Die Gründe liegen auf der Hand: der deutsche Adel interessierte sich wenig für deutschsprachige Poesie, ja seine Umgangssprache war überwiegend französisch. Die deutschen Bürger dagegen, denen es überlassen blieb, in deutscher Sprache zu dichten, besaßen nicht die praktischen Mittel zur Verwirklichung einer solchen Kultur, außerdem standen sie in einer dem höfischen Rokoko wesensfremden, ja ihn bekämpfenden Tradition. Daß viele von ihnen dennoch die höfischen Formideale teilweise in den Umgangsformen und völlig in der Dichtung übernehmen, daraus entsteht der Zwiespalt in diesem deutschen, bürgerlich-höfischen Rokoko, der ihm von seiten der Forschung Vorwürfe wie „Unechtheit", „Unwahrheit" u.ä. eingetragen hat[6]. Wie aber der Gegensatz, die Spannung und die Vermittlungsversuche zwischen höfischer Form und bürgerlichem, ethischen Inhalt für das deutsche Rokoko geradezu konstitutiv sind, dieser Kern der Sache wurde bisher vernachlässigt.

In der deutschen Kultur des 17. Jahrhunderts unterscheidet man jetzt allgemein eine höfische und eine antihöfische Strömung. Die antihöfische Bewegung des Barock, die z.T. die bürgerlichen Ideale des 16. Jahrhunderts fortsetzt, führt einen zähen Kampf gegen welsches Modewesen und immoralischen Macchiavellismus. Sie ist durchaus ethisch betont, ihre Schlüsselwörter sind z.B. *Biederkeit*, *Redlichkeit*, *Aufrichtigkeit*, die oft mit dem Beiwort *altteutsch* verbunden werden, was für den patriotischen Charakter dieser Strömung typisch ist. Die antihöfische Tendenz geht aber nicht nur durch das ganze Barock, sondern setzt sich auch im 18. Jh. oft mit denselben Schlagworten fort[7]. Man erkennt sie in Fabeln und

[4] Vgl. auch die Einleitung Bouhours zu seiner Poetik, *La manière de bien penser.*

[5] Z.B. Madame Deshoulières in ihrer Idylle *La solitude.*

[6] A. Köster, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*, 1925, und auch immer noch in dem sonst vortrefflichen Aufsatz von Hans Heckel, *Zu Begriff und Wesen des literarischen Rokoko in Deutschland*, Festschrift Theodor Siebs, 1932.

[7] Während Erika Vogt in ihrer Dissertation, *Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur*, 1932, die antihöfische Tendenz des Barock auf die erste Hälfte des 17. Jhs. beschränkt, hat Erik Lunding, *Tysk Barok og Barokforskning*, 1938, die Fortsetzung der bürgerlichen

Lehrgedichten bei Hagedorn wieder, aber vor allem in den moralischen Wochenschriften der zwanziger und dreißiger Jahre ist die Kontinuität sichtbar. Schon die Titel dieser Wochenschriften sind dafür aufschlußreich: *Der Rechtschaffene*, *Der Biedermann*, *Der Redliche*, oder die beiden Wochenschriften J. G. Hamanns: *Der alte Deutsche* und *Die Matrone*, deren Einstellung es ist: „Ein wenig Grobheit sei noch eher zu acceptieren als leeres Höflichkeitsgeschwätz"[8]. Auch Justus Möser und ein großer Teil der Sturm und Drang-Bewegung stehen in dieser Tradition und bekämpfen z.T. von hier aus das Rokoko und die Verfeinerung der Sitten[9].

Während die genannten frühen Wochenschriften in erster Reihe das Moralische und Nützliche betonen, vollzieht sich in den Wochenschriften der 1740er Jahre eine Wandlung, durch die sie für die Geschichte des deutschen Rokoko sehr wesentlich werden, nicht nur weil in einigen dieser Wochenschriften ein großer Teil der deutschen Rokokodichtung veröffentlicht wurde, sondern weil sich hier der geistesgeschichtliche Hintergrund des deutschen Rokoko offenbart[10]. Etwas augenfällig Neues in diesen Wochenschriften ist die Betonung der schönen Form, der Sinn für das Ästhetische, das bisher in den Wochenschriften so gut wie nichts bedeutet hatte. Man bemüht sich jetzt nicht so sehr um die Verbesserung wie um die Verfeinerung der Sitten. Man empfiehlt das Tanzen, das Trinken, das Scherzen, betont aber unter Berufung auf Epikur, Horaz, Shaftesbury und französische Rokokodichter den feinen und edlen Charakter des Genusses, mit andern Worten die Form. Das Vorbild ihrer Form aber finden diese Bürger im höfischen Frankreich, mit dem man jetzt konkurrieren will, sowohl was die Feinheit der Sitten als was die schöne Form der Dichtung betrifft[11]. Besonders dringend wünscht man eine Verfeinerung des Scherzens, das wie die Freude und das Genießen als ein Wert an sich gepriesen wird[12]. Als ein sichtbarer, dichterischer Ausdruck dieser Bemühungen sprießt in diesen Jahren überall rokokohafte Kleinpoesie in der Form anakreontischer Lieder und witziger Verserzählungen hervor.

Mit dieser beginnenden Ästhetisierung der bisher ethisch und utilitaristisch eingestellten Bürgerkultur in einem Teil der Wochenschriften um diese Zeit

Tradition des 16. Jhs. in der antihöfischen Strömung des ganzen 17. und auch des 18. Jhs. festgestellt. Vgl. auch von demselben Verfasser, *Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung*, Orbis Litterarum, Tome VII, 1950.

[8] Barbara Zaehle, *Knigges Umgang mit Menschen*, 1933, S. 149.

[9] Vgl. Hans M. Wolff, *Rousseau, Möser und der Kampf gegen das Rokoko.* Monatshefte für deutschen Unterricht, März 1942.

[10] Die Wochenschriften, von denen im Folgenden die Rede sein wird, sind vor allem: *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, 1741—45; *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, 1744—47; *Der Jüngling*, 1747—48; *Der Gesellige*, 1748—50.

[11] Wie eng die Bemühungen zusammengehen, die Sitten zu verfeinern und die Form der Dichtung eleganter und witziger zu machen, zeigt der Aufsatz *Vom Weine und vom Trinken: Der Jüngling*, Stück 25.

[12] S. z. B. Stück 21 in der Wochenschrift *Der Gesellige*, oder das kleine Buch von G. F. Meier, *Gedanken vom Scherzen*, 1744, dessen Wunsch es ist, *daß die Deutschen auch im Spaßen den feinen Geschmack herrschen ließen.*

folgt natürlich auch eine bewußte Distanzierung von der vorhin skizzierten, altteutschen Tradition. Die altteutsche Redlichkeit und Aufrichtigkeit werden nicht mehr gepriesen, sondern müssen sich mitunter sogar Spott und Ironie gefallen lassen, wie z.B. in dem Aufsatz *Falsche Begriffe von der Aufrichtigkeit* in den *Neuen Beiträgen* 1745 (Bd. 2, S. 187), wo es von dem rechtschaffenen, aber ungeselligen Saturnis heißt: *Die Sinne sind seine Feinde, die Empfindungen Verbrechen, und die Begierden Rebellen . . . Die lacedämonische Jugend war, nach seinem Bedünken, viel tugendhafter, weil sie rauher als unsre Jugend war. Wie sehr preist er nicht die alten Deutschen . . . weil sie zu den damaligen Zeiten aufrichtiger oder, besser zu reden, unhöflicher waren; und sodann weil sie von den Complimenten nichts wußten. Er thut unrecht.* Wie das Beiwort *aufrichtig*, ein Schlüsselwort der antihöfischen Strömung, hier zu einem Synonym von *unhöflich* gemacht wird, so identifiziert Rabener in seinem satirisch-ironischen *Versuch eines deutschen Wörterbuches* (1746—47) *altdeutsch* mit *grob*, und er schreibt von dem Ausdruck *Er ist ein ehrlicher, alter Deutscher*: *. . . von Leuten gebraucht, welche in ihrem Umgange alle diejenigen Eitelkeiten mit Sorgfalt vermeiden, die man sonst Höflichkeiten und in gewissem Verstande auch Komplimente nennt.* Eine Spaltung und ein Gegensatz im deutschen Bürgertum zwischen der altteutschen Tradition und dem bürgerlich-höfischen Rokoko offenbaren sich hier.

Das für die geistesgeschichtliche Lage des deutschen Rokoko Charakteristische liegt aber darin, daß auch in diesen Wochenschriften mit den neuen ästhetischen Idealen die ethischen Qualitäten betont werden, und daß die höchste Vollkommenheit in einer Verbindung von Formschönheit und Seelengüte gesehen wird. Die Synthese des Schönen und des Guten wird das eigentliche Ideal des deutschen Rokoko, das die vermittelnde Rolle zwischen einer heimischen, ethisch-protestantischen Bürgerkultur und der höfischen, französisch orientierten Adelskultur übernimmt. Die Art dieses Synthese-Ideals tritt noch klarer hervor, wenn wir uns der eigentümlichen Verbindung des Epikuräismus mit dem Tugendidealismus dieser Jahre zuwenden.

Die heroische Tugend des Barock, von stoischen und christlichen Idealen bestimmt, bekämpft scharf jede Form des Epikuräismus. Sie ist das spiritualistische Prinzip in dem Dualismus, der für den größten Teil des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist. Noch bei Chr. Wolff und in der Ethik des Bürgertums im zweiten und dritten Jahrzehnt lebt dieser Dualismus fort. Tugend und Sinnenleben stehen einander feindlich gegenüber, die Ethik ist eine Ethik des Kampfes[13]. Mit dem Anfang des deutschen Rokoko um 1740 setzt aber eine revolutionierende Umformung dieses Tugendbegriffes ein. Die dualistische Spannung gibt nach, man ist bemüht, die jetzt aufkommenden Forderungen nach Epikuräismus und Formschönheit mit den überlieferten, ethischen Normen, mit der Tugend, in Einklang zu bringen. Die Tugend wird lebensfroh, heiter und lachend, und die

[13] Vgl. Hans M. Wolff, *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung*, 1949, S. 75 und S. 122.

düsteren Moralprediger werden der Heuchelei und der Unmoralität beschuldigt. Diese Verbindung der Tugend mit der Schönheit, Heiterkeit und mit dem Genießen begegnet in den Wochenschriften auf Schritt und Tritt, so schreibt z.B. Joseph Christoph Sucro in den *Belustigungen* (März 1742) von der Tugend:

*Du lachst, wo Geist und Unschuld scherzen,*
*Und fühlst, wo Reiz und Schönheit blüht.*

Auch *Der Gesellige* will *der Tugend eine fröhliche, lachende und freundliche Miene geben* (Vorrede des vierten Teils, 1749); *Der Jüngling* preist *die fröhliche Tugend* (besonders im Stück 67); J. E. Schlegel faßt die *Ergetzlichkeiten als Mittel zur Tugend* auf (z.B. in der Wochenschrift *Der Fremde*); und Gleim singt in dem anakreontischen Gedicht *Einladung zum Tanz*:

*Nur Feinde der Tugend*
*sind Feinde der Lust.*

Die Beispiele dieser neuen Tugendauffassung lassen sich fast unbegrenzt vermehren, aber schon die hier angeführten dürften veranschaulichen, wie eine totale Säkularisierung und Eudämonisierung des Tugendbegriffes stattgefunden hat. Mit dem neuen Tugendbegriff werden die sinnlichen Qualitäten des Lebens gutgeheißen, und der Weg zu einer neuen Auffassung des Menschen wird gebahnt, die Geist und Sinne versöhnen will. Der Eudämonismus der Aufklärung, der ästhetische Epikuräismus des Rokoko und die ethischen Forderungen des deutschen Bürgertums laufen in dieser einzigartigen Tugendauffassung zusammen.

Diese Synthesebestrebungen sind für das ganze deutsche Rokoko von seinem Anfang bis zu seinem Ende charakteristisch. Schon Hagedorn zeigt das Bemühen, Geist und Sinne, Tugend und Schönheit zu verbinden, z.B. indem er von Arkadien als dem Orte träumt:

*Wo Anmut Witz gebiert, und Witz ein sichres Scherzen,*
*Und Redlichkeit ein Ruhm und Treu ein Erbgut ist.*

In den 1740er Jahren sind die Einheitsbestrebungen wie gesagt schlechthin dominierend. Sie setzen sich bei dem Rokokodichter Uz noch 1760 in dem Gedicht *Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein* fort und sind bei dem jungen Wieland in Tübingen vor seiner eigentlichen Schwärmerei deutlich wahrzunehmen, z.B. in den *Moralischen Briefen* (1752), in denen es von der Tugend heißt (Vers 212):

*Sie scherzt im Sokrates bey Rosen und beym Wein.*

Wielands späteres Ideal der Kalokagathie, dem er nach der Periode der Schwärmerei z.B. im Gedicht *Musarion* huldigt, fügt sich als Gipfel und Ende der

geistesgeschichtlichen Tendenzen des deutschen Rokoko diesen Synthesebestrebungen zwanglos ein.

Der Hintergrund der auffälligen Harmonie zwischen der Tugend und dem Epikuräismus wird auch in den erwähnten Wochenschriften gegeben: mit dem Begriff der Tugend wird hier fast immer der Begriff der Freude verbunden. Nach der Auffassung der Zeit gehören sie unzertrennlich zusammen. Dieses Motiv der Freude wird in vielen Schriften der Zeit variiert — die ganze Rokokodichtung drückt ja einen einzigen Drang nach Freude und Genuß aus. Sie wird aber nicht nur besungen und verherrlicht, sondern geradezu zu einer Pflicht des Menschen gemacht[14]. Hagedorn spricht z.B. von der Bestimmung des Menschen als der: *Mit schuldigem Genuß, des Lebens sich zu freuen*: und mit dieser Pflicht zum Genuß besteht auch eine Pflicht zur Freude:

*Der echten Freude Werth zu kennen,*
*Ist gleichfalls unsers Daseins Pflicht*[15].

Der Hintergrund dieser Pflicht zur Freude ist das optimistische, harmonische Weltbild der Aufklärung und das Gefühl, in der von Gott geschaffenen, besten aller möglichen Welten zu leben. Das ist die Begründung und die Rechtfertigung der Verknüpfung von Genuß und Tugend[16]. Der Mensch, dem es vergönnt ist, in dieser bestmöglichen Welt zu leben, ist dem Schöpfer schuldig, diese Schönheit zu genießen. Schon Brockes hatte durch den Titel seines Werkes *Irdisches Vergnügen in Gott* die Tendenz dieses frommen Genießens gezeigt. Im deutschen Rokoko wird dieser Epikuräismus säkularisiert, behält aber wie gezeigt ein ethisches Element bei.

Indem das Vergnügen und die Freude Werte an sich werden, wird auch die Aufgabe der Poesie eine andere als in der ethischen, utilitaristischen Bürgerkultur. Für Gottsched sollte jedes Dichtwerk eine moralische Wahrheit enthalten, die Poesie wurde zum Sprachrohr der Moral erniedrigt, die Musen waren Lehrerinnen geworden. Jetzt wird es der Poesie erlaubt, auch bloß zu erfreuen und zu unterhalten. Ästhetische Autonomie und Lösung von der Nützlichkeitsforderung bahnen sich an. Auch dies ermöglicht die Rokokodichtung, deren Wesen das reine Spiel und deren Ehrgeiz ein ästhetischer, nämlich die Grazie der Form, ist[17]. Die Dichtung des deutschen Rokoko muß also in den eben geschilderten Zusammenhängen gesehen werden. Sie entsteht zur selben Zeit

[14] Vgl. Franz Schultz, *Die Göttin Freude*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1926.

[15] Das Gedicht *An die heutigen Enkratiten.*

[16] Z.B. im Gedicht *Hirtenlied auf den Frühling*, *Belustigungen* III, S. 35. Ebenso im Aufsatz *Schreiben von den sinnlichen Ergötzlichkeiten*, *Neue Beiträge*, Bd. 1, S. 317.

[17] Vgl. J. E. Schlegel, der in seiner *Abhandlung von der Nachahmung* (1742) feststellt: *so mögen die strengsten Sittenlehrer sauer sehen wie sie wollen, ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe . . .*

wie die geschilderten, geistesgeschichtlichen Tendenzen und ist von diesen bedingt[18].

*

Mit Hagedorns *Fabeln und Erzählungen* (1738) wird die witzige, graziöse Verserzählung nach Lafontaineschem Muster in die deutsche Literatur eingeführt, eine Gattung, die zusammen mit dem anakreontischen Gedicht die Lieblingsgattung des Rokoko ist. Diese Art Verserzählung begegnet in dem ersten Dezennium des deutschen Rokoko überaus häufig. Hagedorn, Rost, Gellert und der junge Lessing sind ihre bedeutendsten Vertreter.

Die Zusammenstellung 'Fabeln und Erzählungen' deutet eine Verwandtschaft und einen Unterschied der beiden Gattungen an. Das Wesen der Fabel liegt in einem prodesse et delectare, sie ist von Anfang an ein Doppelwesen von Gedanke und Gedicht, von Moralisieren und Fabulieren. Bei Lafontaine tritt das Didaktische in den Hintergrund, der Esprit erobert die Fabel, die in die Nähe der Rokokoerzählung gerückt wird. Diesen Fabeltyp führt Hagedorn in die deutsche Literatur ein[19]. In vielen seiner Fabeln fehlt die Moral, die witzige Pointe steht an ihrer Stelle und das Gewicht ist auf das geistvoll Plaudernde, auf den ironischen und eleganten Vortrag gelegt. Die Zusammenstellung 'Fabeln und Erzählungen' ist deshalb nicht überraschend. Das Wesen der Fabel aber, die letzten Endes auf Belehrung oder wenigstens auf einen allgemeinen Erfahrungssatz hinausläuft, macht eine scharfe Unterscheidung von der Verserzählung des Rokoko notwendig. Die Fabel kommt nicht dem Rokoko, sondern der bürgerlichen Aufklärung entgegen. Dem Rokoko entspricht vielmehr die heitere Verserzählung ohne moralische Absicht oder von direkt unmoralischem Charakter.

Die eigentlichen Rokokoerzählungen der deutschen Versepiker der 1740er Jahre müssen ihrem Stoff und ihren Motiven wie ihrer europäischen Tradition nach in zwei Gruppen geteilt werden: Verserzählungen mit Schwankmotiven und Schäfererzählungen. Hagedorn, Gellert, Rost u. a. stellen sie ohne Unterschied zusammen, und bei diesen Verfassern sind der Stil und die Lebenshaltung der beiden Typen tatsächlich auch sehr ähnlich, ohne sich jedoch wegen ihrer verschiedenen inneren Form ganz zu decken. Später aber klaffen sie auseinander, indem der Rokokostil als die sie zusammenhaltende Kraft schwindet und jede Gattung dann der ihr innewohnenden Tendenz folgt, die eine in realistischer Richtung zu einem derben, naturalistischen Stil (Lessing, Bürger, Langbein), die andere in sentimentaler Richtung zu einem süßlichen, empfindsamen Stil (Gleim, Jacobi).

[18] Die ersten deutschen Rokokodichtungen sind Hagedorns Verserzählungen, die seit 1732 in verschiedenen Zeitschriften einzeln veröffentlicht wurden. Hagedorns *Fabeln und Erzählungen* erschienen gesammelt 1738, Rosts *Schäfererzählungen* 1742, Gleims *Scherzhafte Lieder* 1744. In den *Belustigungen* wird erst mit dem 3. Band, 1742, der Rokokoton der vorherrschende. Man setzt also wohl den Anfang des deutschen Rokoko am besten um 1740 an.

[19] S. R. Petsch, *Fr. v. Hagedorn und die deutsche Fabel.* Festschrift v. Melle, 1933.

Beiden Typen gemeinsam ist die äußere Form. Hier wie dort herrscht die launische, übermütige Erzählerhaltung, die die ästhetische Illusion des Kunstwerks nicht ernst nimmt, sondern das beständige, mit überlegener Eleganz durchgeführte Versteckspiel zwischen der Subjektivität des Dichters und der Objektivität seiner Erzählung bevorzugt. Gemeinsam sind auch die Andeutungen und Umschreibungen, überhaupt die Vorliebe für indirekte Ausdrucksmittel, die alle spielend den Gegenstand umschreiben, ohne ihn in offener Aussage eindeutig festzulegen.

Gemeinsam ist auch die Versform, die meistens die der vers libres ist. Lafontaine hatte sie in seinen Fabeln und Erzählungen, Segrais in seinen Eklogen und Madame Deshoulières in ihren Idyllen verwendet. In Deutschland waren sie als Madrigal- und Rezitativverse schon bekannt, und Brockes z.B. wendet sie auch in seiner Übersetzung einiger La Motteschen Fabeln an. Der erste Deutsche, der sie aber zu dem in der Rokokoerzählung so beliebten Plauderton verwertet, der die wechselnde Länge der Verse der unruhigen Handlungsführung und dem neckischen Dreinreden des Erzählers anpaßt, ist Hagedorn. Diese Versform erfüllt alle Forderungen des Rokoko nach Abwechslung im Stil und nach Vermeidung jeder Monotonie. Sie verleiht der Form reizende Unregelmäßigkeit und ermöglicht jenen causierenden Erzählton, der bei Wieland ein Höchstmaß von Anmut und ironischer Grazie erreicht. Dem Rokoko war im Gegensatz zum Barock der Alexandriner mit seinem feierlichen Ernst und seiner strengen Regelmäßigkeit verhaßt. Chaulieus Geständnis, daß er *l'uniformité et la monotonie de nos vers alexandrins* verabscheue[20], und Wielands Zornesausbruch: *Ich hasse die Alexandriner und alle steifen, monotonen Versarten tödlich*, entspringen in Wirklichkeit verwandten Motiven, weil ihnen trotz etwa 80 Jahren Abstand doch dasselbe Stilgefühl des Rokoko zugrunde liegt. Wie aber in Frankreich der Klassizist Boileau, im Gegensatz zum Rokokodichter Lafontaine, die vers libres verdammte, so weist sie auch der deutsche Klassizist Gottsched schroff zurück, so z.B. wenn er 1729 von der Versform in den Schäfererzählungen das Folgende schreibt: *Man bedienet sich darin der sechsfüßigen jambischen Verse ... Wiewohl ich mich durch das Beispiel einiger neuern auch einmal verleiten lassen, ein Paar in der Poesie der Faulen zu verfertigen, ich meyne in madrigalischen oder recitativischen Versen. Das erste ist allezeit besser.* Die Gründe seiner Abweisung liegen auf der Hand, sobald man an Gottscheds Kriterium des Schönen denkt[21].

Für den Rokokostil seiner Verserzählungen konnte Hagedorn keine Vorbilder in Deutschland finden. Zwar gab es eine Versepik der Kleinformen, wie z.B. Schäfererzählungen, Fabeln, Schwänke; sie entsprach aber keineswegs dem Formwillen und dem Geschmack des Rokoko.

[20] Die Einleitung der *Œuvres* de Chaulieu.

[21] *Critische Dichtkunst* (2. Auflage, S. 127): *Das genaue Verhältnis, die Ordnung und richtige Abmessung aller Teile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit.*

Der Stil der Galanten z.B. ist ein unerfreuliches Gemisch von Conceptismo, Marinismus und den neuen Stilidealen der Zeit, wie Natürlichkeit und Einfachheit. Typisch hierfür ist z.B. Neukirchs Schäfererzählung *Schäfergedicht Sylvia*, die in fast allen Beziehungen einen Gegensatz zum Stil des Rokoko bildet. Die Kontraste, die auch für wesentliche Unterschiede zwischen dem Stil des Barock und dem des Rokoko gelten, sind etwa die folgenden: Alexandriner gegen vers libres; petrarkistische Liebesklage gegen epikuräischen Liebesgenuß; rhetorisches Pathos gegen plaudernde Ironie; unpsychologische, dem Drang nach weitausgreifender Gebärde entsprungene Steigerungen gegen erotische Seelenskizzen von subtiler, psychologischer Wahrheit. Zu diesen Stilmerkmalen tritt bei Neukirch noch der für den galanten Epigonenstil typische Dualismus zwischen hochtrabendem Pathos und rohem Naturalismus hinzu.

Neben Verserzählungen von trockener Pedanterie wie Gottscheds Schäfererzählungen und von blasser Trivialität wie Trillers und Brockes' Fabeln, die in ihrer Geistlosigkeit und ihrem Schulmeisterton dem Esprit des Rokoko ebenso fern stehen wie der breiten Naivität des 16. Jhs., gab es vor Hagedorn eine Reihe Verserzählungen, in denen ein derber, naturalistischer Schwankstil herrschte. Dies trifft vor allem für die Verserzählungen der Sammlung zu, in der Hagedorn seine ersten Rokokoerzählungen veröffentlichte, C. F. Weichmanns *Poesie der Niedersachsen*, 1725—1738.

An diesem Schwankstil nahm Hagedorn in seiner ersten Gedichtsammlung 1729 teil, in der er den Rokokostil und die ihm gemäßen Gattungen, das Lied und die Verserzählung, noch nicht gefunden hatte. Seine Dichtung scheut hier selbst die gröbsten Ausdrücke nicht und zeigt deutlich die Verbindung mit der burschikosen Studentendichtung eines Chr. Reuter u. a.[22]. Nachdem aber Hagedorn sich das Stilideal des Rokoko zu eigen gemacht hatte, scheiden solche volkstümlich derben Stilelemente völlig aus seiner Dichtung aus. Er schreibt für die große Welt und verachtet den Geschmack des Pöbels. Diese Änderung seines Stils kann ein Vergleich der folgenden Verse der ersten mit denen der zweiten Fassung des Gedichtes *Der Wein* veranschaulichen[23]. 1729 hieß es echt schwankhaft:

*Mein Kleid ist hin. Es fleckt der Wein.*
*Mich wird mein Haus-creutz derbe schmeißen.*

Diese primitive Komik, deren Derbheit durch die volkstümliche Wortwahl *Hauscreutz, derbe schmeißen* unterstrichen wird, ändert Hagedorn 1741 folgendermaßen:

*Mein Kleid ist hin. Es fleckt der Wein.*
*O wäre meine Frau zugegen!*
*Allein ich selbst, ich stehe dir.*

[22] Auch durch Studentenwörter wie z.B. *Philister*, *Fuchs* (Gedicht *Der Wein*).

[23] Erste Fassung in der Sammlung *Versuch einiger Gedichte*, 1729, Deutsche Literaturdenkmale 10. 2. Fassung in Eschenburgs Ausgabe, Hagedorns *Poetische Werke*, Bd. 3, S. 145.

Durch wenige Änderungen erhält der Stil einen anderen Charakter. Was die Verse an Saft und Kraft verlieren, gewinnen sie durch die komplizierteren und feineren Stilmittel der Ironie und der indirekten psychologischen Charakteristik. Der Stilwille hat sich von den stofflichen Effekten zu feineren, indirekteren Formmitteln verändert.

Die stilistischen Unterschiede dieser beiden Fassungen entsprechen genau den Unterschieden, die zwischen dem Stil der Hagedornschen Rokokoerzählungen und dem seiner Vorlagen, der Schwänke und Fabliaux, bestehen. Das gilt z.B. für Hagedorns Verserzählung *Der grüne Esel*, die als Vorlage den Schwank des Burchard Waldis *Von einer Witwen und einem grünen Esel* hatte. Schon der erste Vers der beiden Erzählungen ist für die Stilunterschiede typisch: Waldis erzählt einfach und offen, nichts steckt zwischen den Zeilen; er beginnt:

*Als eine witwe war wol betagt,*

und er fährt mit mehr als wünschenswerter Deutlichkeit fort. Hagedorn dagegen gibt das einfache und gerade *wol betagt* folgendermaßen wieder:

*Es wollte sich ein nicht zu junges Weib,*
*Von weisen neun und vierzig Jahren . . .*

Der negierende, litotesartige Ausdruck *nicht zu jung* wie auch die schmunzelnde Ironie, die im Beiwort *weise* liegt, ist für den epischen Rokokostil, der die Nuancen solcher Stilmittel auszukosten versteht, bis zu Wieland charakteristisch.

Dieser Unterschied zwischen dem Stil der Verserzählungen des Rokoko und dem des Schwanks ist vor allem deshalb wichtig, weil Hagedorn und die späteren Rokokodichter, wie vor ihnen schon Lafontaine, die alten Schwankmotive aufgreifen, um sie *in die Gärten der Huldgöttinnen zu verpflanzen*, d.h. um sie durch Witz, durch graziöse Versifikation und eleganten Vortrag einem Publikum der großen Welt zu servieren. Der Schwank ist aber eine volkstümliche Gattung. Wenn die Fabel in das Schulzimmer, die Rokokoerzählung in den Salon gehört, ist der Schwank in der Schenke zu Hause. Er ist für eine Gesellschaft von Männern bestimmt, die eine saftige Derbheit zu schätzen wissen. Die Verserzählung des Rokoko ist aber z.T. für ein vornehmes, weibliches Publikum bestimmt, daher das graziös Flirtende, das Kokette und Schelmische in ihrem Stil. In stilistischer Hinsicht besteht denn auch zwischen der Verserzählung des Rokoko und der Schwankerzählung eine Reihe von Gegensätzen, wie etwa die folgenden: andeutende Schalkheit gegen offenes Aussagen, mildernde Umschreibung gegen groteske Vergröberung, feine Ironie und schwaches Schmunzeln gegen derbe Komik und lautes Gelächter, überhaupt Stilwitz gegen Situationskomik.

Von Hagedorns typischen Rokokoerzählungen mit Schwankmotiv kann man z.B. *Paulus Purgantes und Agnese* erwähnen, die schon 1732 in Weichmanns Sammlung veröffentlicht wurde. Sie gibt eine Erzählung des englischen Rokoko-

dichters Prior wieder und übertrifft sogar ihre Vorlage in der Kunst der eindeutigen Zweideutigkeiten. Diese Erzählung enthält die schon genannten, typischen Rokokozüge, sie ist in den vers libres geschrieben, im Plauderton gehalten, und voll ironischen und neckischen Dreinredens des Verfassers. Typisch ist auch *Laurette*, die nach einer Novelle von Boccaccio erzählt ist. Im Vergleich zu der straffen Linienführung der Renaissancenovelle wird hier die Vorliebe der Rokokoerzählung für Ornamente besonders deutlich.

Die zweite Art Verserzählung bei Hagedorn und im deutschen Rokoko sind die Schäfererzählungen. Die Geschichte der Pastorale kann hier natürlich nicht einmal skizziert werden. Wir müssen uns auf die Erscheinungsform dieses Stoffes im Rokoko begrenzen. Dieses bewußte Zurückgreifen auf eine primitivere Form des Daseins äußert sich im großen ganzen in zwei Weisen. Es kann sentimental-elegisch werden, indem ein Wissen von der verlorenen, unerreichbaren Unschuld in den Schilderungen von Arkadien mitschwingt. Im Schäfermotiv selber liegt also ein sentimentaler Ansatz, der im französischen Rokoko lange vor dem Beginn der eigentlichen Empfindsamkeit spielerisch entwickelt wurde. Der Schäferrahmen kann aber auch als eine Maske ausgenützt werden, unter der, galant und frivol, die vornehme Gesellschaft eine neue Variante der Unterhaltung findet. Beide Haltungen finden sich in der deutschen Verserzählung des 18. Jhs., die erste in der empfindsamen Schäferidylle, die zweite in der Schäfererzählung des vorsentimentalischen Rokoko.

Was dem Rokoko an der Schäferwelt besonders gefiel, war das Naive und Natürliche. Die literarische Verwertung dieser Eigenschaften zeigt vor der Empfindsamkeit nur selten eine Spur von Sentimentalität in Deutschland. Rokokodichter wie Hagedorn und Joh. Chr. Rost nützen vielmehr diese Unschuld und Naivität auf eine raffiniertere Weise aus. Die Naivität wird bei ihnen ein Mittel zur Koketterie. Man gibt Unwissenheit und Unerfahrenheit vor, aber unter dieser Oberfläche verbirgt sich ein berechnendes und wissendes Spiel. Diese spielerische Spannung zwischen Unschuld und Wissen ist der Kern der Koketterie des Rokoko. Das Wort, das in den Erzählungen immer wieder hierfür auftaucht, ist *Schalkheit*, *schalkhaft*. Diese Schalkheit bestimmt die Haltung und den Stil der deutschen Rokokopastorale vor dem Sentimentalismus. Rost ist vor Wieland der unübertroffene Meister in Variationen über dieses Thema.

Die Schäfererzählungen galten deshalb im vierten Dezennium des 18. Jhs. als eine gewagte Gattung. Typisch für diese Auffassung ist z.B. die folgende Stelle aus einem Brief von Uz an Gleim (1. Juni 1744): *Überhaupt von den heutigen Schäfergedichten ist dieses mein Urteil: ihre Sprache ist voller Einfalt, aber ihr Herz voller Schalkheit. Deswegen hab ich auch noch nie ein Schäfergedicht, so großer Liebhaber ich auch gleich davon bin, gemacht: ich bin wohl zu unschuldig und nicht lose genug dazu.* Nach dem Einsetzen der Empfindsamkeit in Deutschland, mit Geßners, Gleims, Jacobis Eklogen, ändert sich aber das Bild dieser Gattung von Grund aus. Das Naive, Unschuldige wird sentimental ausgekostet;

und 1788 z.B. ist diese Änderung in der Auffassung vom Wesen der Gattung so radikal geworden, daß Eschenburg in seiner Anthologie, *Beispielsammlung zur schönen Theorie und Literatur*, Rosts Schäfererzählungen, die für die Pastorale der 1740er Jahre typisch sind, nicht zu der Gruppe *Schäfergedichte* rechnet, die ausschließlich sentimentale Pastoralen von Geßner, Deshoulières u.a. umfaßt, sondern sie in die Gruppe *Komische Erzählungen* steckt.

Hagedorns erste Schäfererzählung, *Phyllis*, erschien in Weichmanns Sammlung 1732. Sowohl die Dialogform als auch die elegische Sentimentalität, die dem männlichen, humoristischen Hagedorn eigentlich ganz fremd ist, zeigen die Abhängigkeit von französischen Idyllikern. Die gattungsgebundene Sentimentalität steht hier bei Hagedorn zum ersten und zum letzten Mal im Vordergrund, denn seine Schäfererzählungen wahren sonst durchaus den schalkhaften Ton, die heitere Ironie und die andeutende Pikanterie. Typisch für den Rokokoton sind bei Hagedorn Erzählungen wie *Daphnis* mit dem im Rokoko so beliebten Motiv des „blöden" Schäfers, oder *Der Blumenkrantz*, dessen übermütiger, ironischer Schluß, in dem der Erzähler, seine Zuhörer schalkhaft neckend, ihnen die letzte Phase des Geschehens zugleich andeutet und vorenthält, in späteren Verserzählungen des Rokoko sehr beliebt wurde, so z.B. in Rosts *Die eilfertige Schäferin* oder in Wielands *Diana und Endymion*.

Die Erzählung *Der Blumenkrantz* ist für Hagedorn besonders typisch, weil hier aus den ersten sechs Versen der Geist des freien, selbstbewußten Bürgers spricht, für den Ausdrücke wie *deutsche Treue*, *deutscher Handschlag*, *froher Fleiß*, *alte Freiheit* bezeichnend sind. Mit Vers 7 fängt ganz unorganisch das schalkhafte, graziöse Rokoko an. Wesenszüge der altteutschen Tradition stehen also in dieser Erzählung neben rokokohaften Tändeleien, was für Hagedorns geistesgeschichtliche Stellung sehr bedeutsam, aber für die Verserzählung recht ungewöhnlich ist, da es der inneren Form der Gattung widerspricht.

Allgemein läßt sich von den Schäfererzählungen Hagedorns sagen, daß sie in der Erzählerhaltung und in der Lebenshaltung wie auch in zahlreichen stilistischen Einzelheiten mit den Verserzählungen mit Schwankmotiv übereinstimmen. Nur ist in ihnen das Minimum an Stoff und Gehalt noch auffälliger als in diesen — sie sind tatsächlich *riens naïfs et pleins de grâce*.

Diese stoffliche und handlungsmäßige Armut ist in den Verserzählungen Johann Christoph Rosts noch ausgeprägter. Die meisten der von Hagedorns Verserzählungen bekannten Stilzüge begegnen in diesen Schäfererzählungen, die 1742 erschienen, wieder, aber hier alle in der Richtung des erotisch Gewagten und des Lüsternen weiterentwickelt. Die kokette Naivität wird von Rost virtuos ausgenützt. Der Schein von arkadischer Einfalt macht eine Kühnheit in den erotischen Schilderungen möglich, die sonst nur platt frivol gewirkt hätte. Jetzt aber ruhen darüber eine lächelnde Ironie und eine Form des Witzes, die sich ebenso sehr an den humoristischen Sinn des Lesers wie an seine erotische Phantasie wenden.

Die Schalkheit ist in Rosts Schäfererzählungen der schlechthin bestimmende Stilzug, der mit allen Mitteln gesucht wird. Für Rost besonders typisch sind in dieser Hinsicht die Apostrophen an ein weibliches Publikum. Schon Hagedorn konnte Apostrophen wie *Ihr lächelnden Schönen* verwenden (in der Schäfererzählung *Doris*), bei Rost sind Anreden wie *Ihr Mädchen, Ihr Schönen* usw. die Regel. Auch Wieland und der Rokoko-Goethe kennen später diesen Stilzug. Bei Rost wird er ein Mittel der Schalkheit, indem der Erzähler die Vorstellung von einem weiblichen Publikum zu einer pikanten Balancekunst zwischen der Neugier dieser Damen und ihren Forderungen nach Wohlanständigkeit und gutem Ton ausnützt, z. B. in der Erzählung *Die Schäferstunde*:

*Ihr Schönen eilt mit mir nach jener Gegend hin,*
*Und weil ich nur im Geiste gegenwärtig bin,*
*So darf euch kein Bedenken quälen,*
*Mich zum Begleiter zu erwählen.*

Dieses fiktive Mädchenpublikum ist also in den Verserzählungen des Rokoko von stilbestimmendem Einfluß. Ihre kokette Grazie und ihre feminine Schalkhaftigkeit hängen damit zusammen. Übrigens waren solche Erzählungen tatsächlich eine Lieblingslektüre der vornehmen Damen an den Höfen und in den Städten[24].

In mancher Hinsicht, vor allem in der Kühnheit der Liebesszenen oder besser Verführungsszenen und in dem Realismus ihrer erotischen Psychologie, sind diese Verserzählungen direkte Vorläufer der *Komischen Erzählungen* Wielands.

Bei Rost, der den größten Teil seines Lebens an Höfen verbrachte, kann der frivole Rokokogeschmack seiner Verserzählungen nicht wundernehmen. Anders verhält es sich natürlich mit dem bürgerlichen und moralischen Gellert, bei dem man von vornherein keine Rokokodichtung erwartet. Dennoch gibt es bekanntlich bei ihm neben rein didaktischen Fabeln und empfindsam-schwärmerischen Erzählungen Verserzählungen teils mit Schwank-, teils mit Schäfermotiven, in denen die Verbindung mit der frivolen, amoralischen Erzählung des Rokoko sehr deutlich ist[25]. Im Gegensatz zu den reinen Rokokoerzählungen fehlen aber in solchen Verserzählungen Gellerts die sinnenfrohen, epikuräischen Schilderungen. Auch haben ihr Humor und ihre Schalkheit fast immer eine leise Beigabe von Satire oder Spott, die, wie witzig und liebenswürdig neckend sie auch sein mögen, doch von der Verwurzelung dieser Erzählungen in einer bürgerlichen Sphäre zeugen, wo man dem nur Schönen und dem Sinnlichen abweisend gegenübersteht, und wo dementsprechend Rokokoerzählungen nur in satirischer Form möglich sind[26]. Die reine Tändelei des Rokoko, das graziöse Spiel um des Spiels

[24] S. Gleims Brief an Uz, 15. 4. 1742, und auch das Vorwort des anonymen Herausgebers von Rosts *Vermischten Gedichten*, 1769.

[25] O. Walzel, *Wielands Versepik*, Jahrbuch für Philologie 1926.

[26] Wegen der ähnlichen Bedingungen der englischen Rokokoepik s. Friedrich Brie, *Englische Rokokoepik*, 1927.

willen, gibt es eigentlich nur in einer einzigen Erzählung bei Gellert, nämlich in der anakreontischen Schäfererzählung *Damötas und Phyllis.*

Die Verbindung der äußeren Form in Gellerts Erzählungen mit der der Rokokoerzählungen kann aber nicht abgestritten werden. Gellerts Formideale in dieser Gattung sind die des Rokoko, die Entwicklung seines Stils zeugt hiervon: von den ersten 32 Fabeln und Erzählungen, die Gellert in den *Belustigungen* veröffentlichte, waren alle mit einer einzigen Ausnahme in Strophen oder in Alexandrinern verfaßt; von den 143, die Gellert in seinen *Fabeln und Erzählungen* sammelte, sind im ersten Buch 9, im zweiten 3 und im dritten Buch 4 in strophischer Form und von allen nur 3 in Alexandrinern[27] gebaut. Gellert zieht statt dessen die vers libres der Rokokoerzählung vor und gibt in dem Aufsatze *Beurteilungen einiger Fabeln aus den Belustigungen* die folgenden, aufschlußreichen Gründe an: *In den meisten Fällen verträgt sich der Zwang der Strophen, der sich immer gleichen Zeilen, der bestimmten Ruhepunkte in den Strophen, nicht mit den Tugenden der Erzählung ... Man wird sehen, daß selbst die Länge und Kürze der Zeilen bald den Nachdruck, bald die Anmuth im Erzählen befördert! Und wo ist in der Strophe der Platz zu den Nebenbetrachtungen, zu einer kleinen, im Vorbeigehen angebrachten Spötterei, zu gewissen Wiederholungen und anderen kleinen Schönheiten der Erzählung.* Gellert teilt also mit den Rokokodichtern ihren Widerwillen gegen jede Monotonie in der Form und hat auch denselben ornamentierenden Stilwillen wie sie. Keine straffe Führung der Handlung wird gewünscht, sondern Ornamente wie *eine kleine, im Vorbeigehen angebrachte Spötterei, Nebenbetrachtungen* usw.

Überhaupt zeugen die Änderungen, die Gellert in seinen ersten Erzählungen später vornahm, von einem bewußten Streben nach dem heiteren Rokokostil. Ein kurzer Vergleich zwischen den beiden Fassungen der Erzählung *Der Schäfer und die Sirene* wird das veranschaulichen: außer der Änderung in der äußeren Form von Strophen mit acht Versen zu den vers libres ist der ganze Ton anders, rokokohafter, geworden. In der ersten Fassung in den *Belustigungen* war der Ton ernst und feierlich, ja der Konflikt des Schäfers näherte sich dem Heroisch-Dramatischen, während die Begegnung des Schäfers mit der Sirene in der zweiten Fassung eine mit ihrer heiteren Grazie und erotischen Psychologie leichte, anmutsvolle Rokokoszene ist. Ebenso wird die Sirene erst in der zweiten Fassung eine berechnende und flirtende Rokokoschöne, die der Erzähler mit wohlwollender Ironie schildert. Auch Gellert versucht sich in der Psychologie der Koketterie:

*Sie, wohl in ihrer Kunst erfahren,*
*Hört nichts von dem, was er verspricht,*
*Scherzt mit der See, putzt an den Haaren,*
*Als sähe sie den Schäfer nicht.*

[27] H. Jeß, *Über die Behandlung des Reims bei Gellert,* Euphorion VIII, 1901.

Die Schalkheit in dem Benehmen der Sirene ist ja die in der Rokokoerzählung typische. Zugleich zeigen aber die angeführten Verse, wie die Schalkheit und überhaupt die andeutenden und nuancierenden Stilmittel des Rokoko bei Gellert eine Verdeutlichung erfahren. Die Bezeichnung *wohl erfahren* und das erklärende *als sähe sie . . .* heben eindeutig, so daß es alle verstehen müssen, die Verstellung der Sirene hervor. Hagedorn und Rost aber, die nicht für einfältige Leser, sondern nur für die große Welt schrieben, wenden feinere und indirektere stilistische Mittel an, die bei dem Leser doch eine gewisse Kenntnis der Menschen und einen gewissen Sinn für das nicht Ausgesprochene oder nur Angedeutete voraussetzen. Diese Verdeutlichung in Gellerts Stil ist also zugleich eine Popularisierung.

*

Wenn auch die Lebenshaltung vieler Gellertscher Erzählungen mehr die des amoralischen Rokoko als die der bürgerlichen Aufklärung ist, darf man deswegen doch nicht von hier aus auf „sinnlich genußfrohe Züge" oder auf einen „Willen zum Leben" bei Gellert schließen[28], denn eine solche Lebenshaltung gehört zum Stil dieser Gattung seit Lafontaine und sagt sehr wenig über die Einstellung ihrer Verfasser aus. Sie ist in dieser Art Verserzählung bei Hagedorn, Rost und später bei Wieland und dem Rokoko-Goethe wie auch bei Gellert dieselbe.

Diese Lebenshaltung beruht auf einer illusionslosen Auffassung des Menschen. Ein skeptischer Materialismus herrscht vor allem in der Liebe vor; die Menschen und besonders die Frauen sind egoistisch, genußsüchtig und erliegen jeder Versuchung. Daß diese Lebenshaltung ein fester Bestandteil der rokokohaften Verserzählung und somit prinzipiell von der persönlichen Einstellung der Verfasser unabhängig ist, betonen die französischen und deutschen Rokokodichter nachdrücklich selber, wie z.B. Gleim in dem Vorwort zu den *Scherzhaften Liedern* 1744, wo er von den Dichtern schreibt: *Sie charakterisieren sich nicht, wie sie sind, sondern wie es die Art ihrer Gedichte erfordert*; oder Uz, der in einem Brief an Gleim die Angriffe auf die Rokokodichtung folgendermaßen zurückweist: *Sie legen dem Dichter zur Last, was eine Schuld der ganzen Dichtart ist.* Unabhängig von äußeren Beeinflussungen und von der Person des Dichtenden kann noch im 18. Jahrhundert eine literarische Gattung eine immanente, stilschaffende Kraft besitzen, die sowohl die Formmittel wie die Lebenshaltung der Werke dieser Gattung weitgehend bestimmt. Bei dieser Bedeutung des Gattungsstils werden sowohl die positivistische Suche nach direkten Einflüssen wie die geistesgeschichtliche und psychologische Ausdeutung von Dichtwerken als objektiviertem Ausdruck einer geistigen Substanz des Dichtenden methodisch fragwürdig.

[28] Kurt May, *Das Weltbild in Gellerts Dichtung*, 1928, S. 105—106.

Ebenso wird von hier aus das immer noch allgemeine Vorurteil von der Unechtheit der deutschen Rokokodichtung als eine irrelevante und unhistorische Problemstellung enthüllt. „Echt" und „wahr" wollten die Rokokodichter im Verhältnis zu ihrem Werk gar nicht sein, und es ist entschieden falsch, wenn man die französischen Rokokodichter in dieser Beziehung gegen sie ausspielt. Auch sie huldigten derselben objektiven Auffassung der Poesie. Wie auch Lafontaine, der Stammvater der Rokokoerzählung in Versen, sich nach der Lebenshaltung der Gattung richtet, sagt er in dem Vorwort zu seinen *Contes et nouvelles* ganz deutlich, wo er sich gegen Beschuldigungen wegen Unmoralität wehrt: *On m'en peut faire deux principales* [objections]*: l'une, que ce livre est licencieux, l'autre, qu'il n'épargne pas assez le beau sexe. Quant à la première, je dis hardiment, que la nature du conte le vouloit ainsi; étant une loi indispensable de se conformer aux choses dont on écrit.* Die Gattung der Verserzählung fordert geradezu vom Dichter die spöttische und amoralische Lebenshaltung, *la nature du conte le vouloit ainsi.* Schlüsse auf die Person des Dichters dürfen deshalb nur mit größtem Vorbehalt gezogen werden.

Ebenso falsch wie die Identifizierung der Lebenshaltung des gattungsgebundenen Dichtwerks mit der des schaffenden Subjekts wäre natürlich die Identifizierung mit dem Lebensgefühl der Epoche. Die geistesgeschichtlichen Einheits- und Synthesebestrebungen des deutschen Rokoko haben in den Verserzählungen des Rokoko nur wenige Spuren hinterlassen. Der Geist und der Stil dieser Epoche decken sich nicht unmittelbar, sondern die geistesgeschichtliche Neuorientierung um 1740 bereitet der Rokokodichtung den Boden. Diese Diskrepanz zwischen der Lebenshaltung, die uns in der Verserzählung des deutschen Rokoko begegnet, und der Lebenshaltung des deutschen Rokoko außerhalb dieser Gattung, ist nach der gewonnenen Einsicht in das Wesen des Gattungsstils kein unlösbares Problem, denn die Amoralität und die lächelnde Skepsis dieser Gattung gehören zu dem lebensfrohen Scherzen, das in Deutschland um diese Zeit ein Zweck an sich wurde.

*

Wir haben bisher hauptsächlich unsere Untersuchung über die Dichtung des deutschen Rokoko auf die Zeit vor etwa 1750 begrenzt. Nach dieser ersten, ungefähr zehnjährigen Blüte wurde das Rokoko in Deutschland aber von der neuen, sich schnell verbreitenden Empfindsamkeit in den Schatten gestellt. Das Rokoko ist damit keineswegs zu Ende, es erhält aber in der Dichtung einen wesentlich anderen Charakter. Geistesgeschichtlich ist der Einschnitt nicht so fühlbar, die Einheits- und Synthesebestrebungen des deutschen Rokoko werden wie gesagt fortgesetzt, stilgeschichtlich ist er aber entscheidend.

Bei Hagedorn, Rost, Gellert und ihren Nachfolgern war die Dichtersprache gewählt und korrekt wie der Umgangston der großen Welt. Mit dieser Bindung an den Gesellschaftston waren dem Dichter als Wortkünstler nur wenige Mög-

lichkeiten gegeben, und er war gezwungen, seine Dichterbegabung in der syntaktischen und metrischen Geschmeidigkeit, im Humor und im Witz, dagegen aber nicht in einer kühnen, selbständigen Dichtersprache oder in irgendeiner Form von poetischer Stimmungskunst zu zeigen. Dem liegt außer den Forderungen der Aufklärung nach sprachlicher Logik, Vernunft und „Natürlichkeit" auch eine klassizistische Reaktion gegen die sprachlichen Ausschweifungen des Spätbarock zugrunde. Dem expressiven Formwillen des Sentimentalismus genügte indessen diese sprachliche Askese nicht, der hohen Empfindsamkeit gar nicht, aber auch nicht dem sentimentalen Rokoko. Welche Folgen das für den Sprachstil des Rokoko hat, und wie durch die empfindsame Wortkunst barocke Stilzüge der Rokokodichtung vermittelt werden, wird bei der Untersuchung von Wielands Rokokostil zu zeigen sein.

Aus räumlichen Gründen können wir auf das Verhältnis zwischen der Empfindsamkeit und dem Rokoko nicht näher eingehen. Die Feststellung muß genügen, daß der Sentimentalismus, wie er in seinem Ursprung doppelter Art ist, teils aus einem bürgerlichen, säkularisierten Pietismus, teils aus einer höfischen, spielerischen Modesentimentalität entwickelt, so auch einerseits in scharfem Gegensatz zum Rokoko steht (das gilt z.B. für Klopstock und seine Anhänger), andererseits in das Rokoko übergleitet, wodurch es in der Dichtung zu einer sentimentalen Rokokokunst kommt (wie z.B. in Geßners Idyllen oder in den lyrisch-poetischen Verserzählungen eines Götz, *Attis, Thyrsis und Thestylis* u.a.).

*

Die folgende Analyse der rokokohaften Verserzählungen Wielands will kein in sich geschlossenes oder irgendwie abgerundetes Bild des Menschen Wieland oder seiner Dichtung geben, sondern das Gesagte ergänzen. Die Hauptlinien der vorhergehenden Untersuchung werden weiter ausgezogen, indem dargestellt werden soll, wie sich in Wielands Dichtung die stil- und geistesgeschichtlichen Tendenzen des deutschen Rokoko vereinigen und erfüllen.

Während seines Tübinger Aufenthaltes stand Wieland trotz seiner empfindsamen Neigungen dem deutschen Rokoko nicht fern[29]. Er kann Anakreon und Epikur verteidigen, Plato als *einen übertriebenen Philosophen* angreifen, und er fühlt sich von der Lieblingsgattung des Rokoko, der Verserzählung angezogen, wodurch er in Gegensatz zu Bodmer gerät[30].

In dem Band Erzählungen, den Wieland 1752 herausgab, ist aber keine Spur von Rokokogeist oder Rokokostil. Bodmers Einfluß hat über Wielands Liebe zu den Hagedorn-Gellertschen Verserzählungen gesiegt, und in ihrem Stil ist Klopstocks Einfluß überall leicht nachzuweisen, vor allem aber in der Haltung zu der Sprache bedeutsam. Der Dichter ist hier nicht wie die früheren Rokoko-

[29] Vgl. S. 130.

[30] S. die Briefe an Bodmer, 20. 12. 1751 und 4. 2. 1752.

dichter Vermittler der gepflegten Umgangssprache, sondern er ist jetzt nach Klopstocks „Erneuerung der deutschen Dichtersprache" ein vates und ein Wortschöpfer[31]. Die sprachliche Kraft Wielands wird also in der Begegnung mit Klopstock und der empfindsamen Dichtung erworben. Unter Klopstocks Einfluß eignet er sich seinen prächtigen Sprachstil zu. Die Bedeutung dieser Tatsache für Wielands Rokokostil wird später zu erwägen sein.

Die ersten Verserzählungen, mit denen sich Wieland der erstaunenden Umwelt als Rokokodichter vorstellte, waren die *Komischen Erzählungen* 1765. Der spiritualistische Mystizismus des jungen Wieland ist hier in seinen extremen Gegenpol eines materialistischen Skeptizismus und epikuräischen Zynismus umgeschlagen. Hier begegnet die bekannte Lebenshaltung der Rokokoerzählung wieder. Sie ist die in dieser Gattung traditionelle und kann wie der Inhalt dieser Erzählungen wenig Interesse beanspruchen. Dennoch darf man wohl doch nicht diese Erzählungen „im Frieden der Historie" ruhen lassen[32], denn ihrer Sprachform nach bedeuten sie in der Geschichte des deutschen Rokoko etwas entschieden Neues. Ihr inhaltsloser und spielerischer Charakter darf darüber nicht hinwegtäuschen, wie ernst Wieland sie um ihrer künstlerischen Form willen nahm, und wie bewußt er sich war, hier etwas völlig Neues geleistet zu haben[33].

Den gattungsmäßigen Zusammenhang der *Komischen Erzählungen* mit der von Hagedorn, Rost und teilweise Gellert her bekannten Verserzählung bekundet außer der Lebenshaltung auch eine Reihe gemeinsamer Stilzüge wie z. B. die vers libres, die bewußte Unregelmäßigkeit in der Form und die subjektive, spielerische Erzählerhaltung, in der der Erzähler seinen Zuhörern und seinen eigenen Personen bald ironisch spottend, bald neckisch flirtend gegenübersteht. Apostrophen an ein weibliches Publikum werden wie bei Rost zu pikanter Koketterie ausgenützt und tragen zu dem femininen, schalkhaften Stil bei. Der psychologische Verismus der erotischen Vorgänge, der von Anfang an der Rokokodichtung eigen war, wird bei Wieland noch vertieft und durch Stilmittel wie die erlebte Rede verfeinert.

Wichtiger aber als diese Weiterführung des Gattungsstils ist die Wandlung, die die Gattung in dieser Endphase des deutschen Rokokostils erfährt. Vor allem Wielands Phantasiebegabung und Hang zur Schwärmerei sind bei dieser Wandlung von Bedeutung. Wenn auch in den *Komischen Erzählungen* die platonisierende Schwärmerei der Schweizer Zeit völlig aufgegeben ist und sogar

[31] Fr. Beißner, *Klopstock als Erneuerer der deutschen Dichtersprache*, Zeitschr. f. Deutschkunde 1942.

[32] Fr. Sengle, *C. M. Wieland*, S. 173.

[33] Auf die Kritik seines Freundes Zimmermann an den *Komischen Erzählungen* antwortete Wieland in einem Brief (3. 5. 1764) folgendermaßen: *Aber mein Herr Doktor, haben Sie nicht bemerkt, daß in der Versifikation, in den rimes redoublées, in dem Numero der Perioden, in der Wahl der Worte usw. eine gewisse Musik ist, welche außer dem höchst unbillig von mir behandelten Herrn Uz, noch kein Deutscher, meines Wissens erreicht. Dafür müssen Sie bedenken, daß ich wirklich zwei Jahre am Endymion arbeite.*

mit Spott und Ironie bekämpft wird, so ist dennoch die Kraft der dichterischen Phantasie Wielands immer noch wirksam. Wie er vorher in seiner seraphischen Zeit mit Ideen und Idealen geschwärmt hatte, so ergeht er sich jetzt in bunten Märchenträumen. Es ist daher leicht verständlich, daß die bisherige Form der Rokokoerzählung in Versen, deren Nachbar wie gezeigt die Fabel war, der poetischen Phantasie Wielands nicht genügen konnte. Er wählt sich statt dessen als Nachbarn für seine Verserzählungen eine Gattung, die für einen früheren Schwärmer wie geschaffen war: das Märchen. In einem Brief (12. 4. 1764) nennt Wieland denn auch die *Komischen Erzählungen Erzählungen oder Märchen.*

Diese Abwandlung der Gattung führt wesentliche stilistische Unterschiede von der vorhergehenden Verserzählung des Rokoko mit sich. Schon in diesen *Komischen Erzählungen* ist Wielands Stilintention nämlich nicht nur der Witz, sondern vor allem das, was er *die Poesie des Stils* nennt[34]. Diese Poesie des Stils konnte Wieland in seiner Wortkunst hervorzaubern, indem er wichtige Errungenschaften seiner Lehrzeit in Klopstocks Schule für sein neues, rokokohaftes Stilideal verwertete. Vor allem rettet er aus dem Schiffbruch der Schwärmerei für seine Rokokodichtung die Überzeugung von dem Recht des Dichters, ein schöpferischer Wortkünstler und nicht nur der Vermittler einer schon geprägten Gesellschaftssprache zu sein. Ebenso behält er das Stilideal seiner Jugend bei, wo das Wort mit musikalischen und malerischen Elementen verbunden sein sollte. Er spricht sein ganzes Leben hindurch von dem *Pinsel des Dichters* und nennt wiederholt die Sprache der Musen *eine Art Musik, welche die zartesten Sayten der Seele rühren soll*[35].

Um nach dieser allgemeinen Bestimmung der Vorbedingungen des Neuen in Wielands Rokokostil direkt und in concreto die Eigenart dieses Stils zu veranschaulichen, geben wir im Folgenden eine Analyse der Metaphern in Wielands Rokokoerzählungen, besonders in den *Komischen Erzählungen*, aber auch mit Gültigkeit für seine späteren Rokokoerzählungen, da sich die Art seiner Metaphorik im Wesentlichen gleich bleibt. Die folgende, sehr gedrängte Charakteristik, die sich auf eine kleine, typische Auswahl von Beispielen beschränken muß, verfolgt drei Ziele, die in der Darstellung nicht getrennt werden. Erstens will sie eine von der Forschung bisher unbeachtete stilistische Verbindung zwischen der seraphischen Dichtung des jungen Wieland und seiner Rokokodichtung feststellen, ohne daß dabei die entscheidenden Unterschiede zwischen diesen beiden Lebensabschnitten Wielands verwischt werden sollen. Die Rede ist nur von einer sprachstilistischen Verbindung, besonders deutlich in den Metaphern. Zweitens will sie die z. T. dadurch bedingten Unterschiede vom Stil der früheren deutschen Rokokoerzählungen illustrieren und endlich drittens die Art der Wielandschen Metaphorik bestimmen.

[34] Göschen, C. M. Wielands *Sämtliche Werke* (1794—1802), Bd. 18, die Einleitung.
[35] Akademie-Ausgabe, Bd. III, S. 294.

Den metaphorischen Gebrauch des Partizips *gegossen* in der Bedeutung 'liegend', der sonst in der Dichtersprache der Zeit ganz ungewöhnlich ist, hatte der junge Wieland direkt von Klopstock übernommen. Nach Klopstocks Vorbild schreibt der junge Wieland in der empfindsamen Erzählung *Zemin und Gulhindy* (1752, Vers 369—70):

*Wo sie* [Gulhindy] *an eurem* [der Silberbäche] *Rand*
*Auf zarte Blumen hingegossen ruht.*

Dieser metaphorische Ausdruck entsprach auch dem Stilwillen Wielands in seiner Rokokodichtung und findet sich hier z. B. in *Aurora und Cephalus*, Vers 11:

*Und sanft auf Blumen hingegossen*
*Schlief jede kleine Tänzerin.*

Für Klopstocks Sprachgebrauch charakteristisch war auch das Verb *fließen*, von Licht und Glanz verwendet[36]. Der junge Wieland folgt auch hier seinem Lehrmeister (*Selim*, Vers 357):

*Der Jugendglanz des Himmels umfloß sein Haupt.*

In Wielands Rokokodichtung begegnet diese Metapher immer wieder, so in *Aurora und Cephalus*[37]:

*Und um und um von diesem Reitz umflossen,*
*Von diesem Glantz, von diesem Jugendgeist.*

*Das süße Rosenroth, das ihren Leib umfließt.*

Lieblingsverben in Wielands schwärmerischer Jugenddichtung wie auch in seiner Rokokodichtung sind vor allem *wallen* und *weben*, für deren metaphorische Verwendung keine der überaus zahlreichen Beispiele angeführt zu werden brauchen. Weniger charakteristisch ist Wielands Vorliebe für Bilder mit *schwimmen*, da diese in der Dichtung der Zeit nicht selten sind.

Der Einheitscharakter der Verben, die Wieland in seinem Rokokostil bevorzugt, ist augenfällig. *Fließen*, *wallen*, *weben*, *schwimmen*, ihnen allen gemeinsam ist die schwache, wellenförmige Bewegung und die leichte Unhandgreiflichkeit. Keine scharfen Konturen und keine Gegenständlichkeit werden angestrebt, dagegen aber schillernde, fließende Farbenharmonien und sanfter, melodischer Wohllaut.

[36] Eine direkte Übernahme von Klopstocks Sprachgebrauch ist es auch, wenn Wieland in seiner Jugenddichtung und später auch in seiner Rokokodichtung (*Oberon*, II. Gesang, Strophe 1) das Wort *silbern*, *Silber*, metaphorisch für einen Laut verwendet.

[37] Göschen, Bd. 10, S. 227 und 211.

Für den lyrischen Stilwillen in Wielands Rokokoerzählungen typisch sind die zahlreichen Zusammensetzungen mit *Rosen-*, *Lilien-*, *Zephyr-*, *Schwan-* u. ä. Solche Zusammensetzungen gab es schon im Barock, und in der Lyrik des 18. Jahrhunderts waren sie ziemlich verbreitet. Man findet sie aber in der witzigen Verserzählung vor Wieland nicht, dagegen zuweilen in der sentimentalen. In seinen empfindsamen *Erzählungen*, 1752, zeigt Wieland eine Vorliebe für Wörter wie *Rosenhals*, *Rosenwangen*, *Rosenflügel* usw., die in seiner Rokokodichtung ungeschmälert weiterlebt. Solche Zusammensetzungen, die Wörter von geringer Gegenständlichkeit, aber von reichem, poetischem Kolorit geben, zieht Wieland in seinem Rokokostil sehr bewußt vor. So ändert er z.B. in den *Komischen Erzählungen Blumenbette* zu *Schwanenlager*, auf derselben Seite *Blumenbette* zu *Schwanenbette* und in derselben Erzählung später *rosenfarbne Glieder* zu *Rosenglieder*[38]. Das sind Änderungen, die alle den Stil von einer eindeutigen Buchstäblichkeit (*rosenfarbne Glieder*) zu einer poetischeren Unbestimmtheit (*Rosenglieder*) verändern[39]. Wieland opfert bewußt die Anschaulichkeit der poetischen Atmosphäre der Worte auf.

Um einen Eindruck von der stilgeschichtlichen Entwicklung des deutschen Rokoko im Bezirk der metaphorischen Ausdrucksweise zu bekommen, greifen wir als typisches Beispiel die bildliche Verwendung des Wortes *Krystall* oder *krystallen* heraus. Im Barockstil war dieses Bild allgemein verbreitet. Die vorsentimentalen Rokokodichter verwenden in ihren Verserzählungen keine Bildersprache. Nur einmal in einer Rokokoerzählung, *Der Blumenkrantz*, bedient sich Hagedorn einer Metapher; es heißt hier:

*Die Schäfer nennens einen Bach,*
*Wir Dichter fließende Kristallen.*

Diese Metapher ist durchaus ironisch und als eine Persiflage der Vorliebe des Barock für solche Umschreibungen gemeint, was als die typische Haltung der Rokokoerzählung der 1740er Jahre gelten darf. Dergleichen barocke Umschreibungen werden aber im 18. Jh. von den empfindsamen Dichtern auf ihrer Suche nach expressiven Ausdrucksmitteln eifrig aufgegriffen und weitergebildet. Die bildhafte Verwendung von *Krystall* und *krystallen* findet man denn auch nach Brockes besonders bei sentimentalen Dichtern wie Pyra und Lange, in den sentimentalen Verserzählungen eines Götz und auch bei Klopstock. Es ist deshalb keineswegs verwunderlich, daß der junge Wieland Metaphern mit *Krystall* oder *krystallen* sehr häufig verwendet[40]; aber auch im Rokokostil

[38] Diese Änderungen sind zwischen der 2. Auflage, 1768, und der Ausgabe Göschens von Wieland vorgenommen.

[39] Dieselbe Stiltendenz zeigt die Änderung des Ausdrucks *Die volle Brust* in *Die Rosenbrust* in *Idris und Zenide*. Vgl. G. Kuhn, *Idris und Zenide*, 1901.

[40] *Der Fryhling*, Vers 262, und *Herrmann* I, 82.

Wielands kommt diese Metapher häufig vor, z.B. in den folgenden Versen aus *Diana und Endymion*:

*Herab gebückt auf flüssige Krystallen*
*Belächelt sich die schöne Damalis*[41].

Dies eine Beispiel, das in seiner Art für eine Reihe ähnlicher Bilder mit *Purpur*, *Alabast*, *Rubin*, *Gold*, *Silber* usw. repräsentativ ist, zeigt, wie Wieland in seinem Rokokostil von Stilzügen Gebrauch macht, die früher in der Verserzählung des Rokoko vermieden und verspottet wurden, und die über seine Jugenddichtung und die empfindsame Dichtung vermittelt letzten Endes im Stilarsenal des Barock zu Hause sind. Hier zeichnet sich also eine stilgeschichtliche Linie vom Barock über die sentimentale Dichtung zum Rokokostil Wielands ab, die wir auch sonst bestätigt finden. Es ist deshalb am Platze, das Verhältnis zwischen dem Stil des Barock und dem Rokokostil Wielands kurz zu untersuchen.

Die Beispiele der genauen Übereinstimmungen in Metaphern wie *flüssige Krystallen* u. ä. lassen sich leicht vermehren. Bei Schilderungen der Schönheit einer Frau liebte das Barock Vergleiche mit Schnee, Marmor usw. In *Aurora* gebraucht Wieland den aus der petrarkistischen Tradition wohl bekannten Vergleich *Schultern, die den Schnee beschämen*. Anscheinend besteht auch kein grundsätzlicher Unterschied zwischen den folgenden Metaphern bei Brockes und bei Wieland:

Brockes: *Der Wangen Rosen, die mit Schnee gemischet waren.*
Wieland: *Ihr unbefleckter Schnee, getuscht mit Rosenblut.*

Sogar typisch barocke Oxymora, wie *warmer Schnee* von der Haut einer Frau, finden sich bei Wieland.

Trotz dieser unverkennbaren „barocken" Stilzüge wird man mit keinem Recht von Barockstil bei Wieland sprechen können, auch nicht wenn man die verschiedenen geistesgeschichtlichen Hintergründe ignorieren und sich auf eine rein formale Betrachtungsweise beschränken wollte, denn diese Stilzüge haben in ihrem stilistischen Zusammenhang einen völlig unbarocken Funktionswert. Wieland steht noch in einer objektiv dichtenden Zeit. Er kann deshalb die vom Barock überlieferten Metaphern übernehmen, aber der lyrisch eingestellte Sentimentalismus und das graziöse Rokoko sind stilgeschichtlich seine eigentlichen Voraussetzungen. Die barocken Metaphern werden dementsprechend einem neuen, sanfttönenden und anmutigen Stil verschmolzen, in dem sie keine rhetorische, sondern eine stimmungschaffende Funktion haben. Das Barock liebte eine Häufung von Metaphern, oft antithetisch gegeneinander gestellt, wobei sich eine intellektuelle Freude an paradoxen Bildern und Allegorien mit

[41] Ebenso in *Idris und Zenide* als *klatschende Krystallen*.

einem gewaltigen Drang nach pathetischen Steigerungen und nach massiver Monumentalität verbindet. Solcher rhetorischen Häufungen bedient sich Wieland nicht. Er ist in seinem Gebrauch der Metaphern viel sparsamer als die Dichter des Barock. Die Hauptwirkung der Metaphern liegt bei ihm in der sinnlichen Stimmungsfülle und in dem zarten, feinen Kolorit, das sie über die Aussage breiten. Sie dienen dem lyrisch-poetischen Stilwillen, den Wieland von der Empfindsamkeit erbte.

Die Analyse der Metaphorik Wielands hat klargemacht, daß für den Sprachstil der Wielandschen Rokokodichtungen seine schwärmerische Jugenddichtung unmittelbar und die hohe sprachschöpferische Kraft der Empfindsamkeit, vor allem die Klopstocks, mittelbar von Bedeutung gewesen sind. Stilgeschichtlich macht das den wesentlichen Unterschied zwischen der vorsentimentalen und der Wielandschen rokokohaften Verserzählung aus. Die Empfindsamkeit bedeutet also in der Entwicklung des Sprachstils im deutschen Rokoko einen wichtigen Einschnitt.

Wieland knüpft somit in seinem Rokokostil sowohl an die rationalistische, witzige als auch an die sentimentale, lyrische Verserzählung an. Dadurch entsteht in seinem Stil eine Spannung zwischen nüchterner, distanzierender Ironie und dem lyrischen Zauber der schwebenden Rhythmen und Versklänge, zwischen causierendem Gesellschaftston und poetischer Phantasie, die der Antinomie zwischen ratio und Enthusiasmus in Wielands eigenem Wesen genau entspricht[42].

Wie Wieland in seinem Rokokostil schon in den *Komischen Erzählungen* und auch in den folgenden Rokokoerzählungen die stilgeschichtlichen Tendenzen des deutschen Rokoko vereint, so bedeutet seine Verserzählung *Musarion* (1766) die Krönung der geistesgeschichtlichen Bestrebungen des deutschen Rokoko. Musarion als die Verkörperung eines Lebensideals, das Schönheit, Sinnlichkeit, Vernunft, Mäßigung und eine ästhetisch gefärbte Tugend in sich schließt, ist eine direkte Weiterführung der Synthese-Ideale des vorhergehenden deutschen Rokoko. Im Gedicht *Musarion* sind die dauernden Versuche des deutschen Rokoko, Bürgerlichkeit und Rokoko zu verschmelzen, endlich gelungen.

In der Form des Gedichtes *Musarion* finden sich die von der heiteren Verserzählung her bekannten Rokokozüge. Dennoch ist das Werk im Vergleich mit reinen Rokokoerzählungen, wie den *Komischen Erzählungen*, viel regelmäßiger im Aufbau, viel strenger in der Linienführung, plastischer und genauer im Ausdruck. Das kommt vor allem daher, daß *Musarion* im Gegensatz zu den sonstigen Rokokoerzählungen einen ernst zu nehmenden Inhalt hat und nicht nur ein graziöses Spiel ist. In *Musarion* wird freilich auch gescherzt und gespielt, aber dieses Spiel ist nicht wie in den *Komischen Erzählungen* eine poetische Kaprice, sondern besitzt einen inneren Ernst, indem es der stilistische Ausdruck einer

[42] Zu dieser Wesensbestimmung s. Karl Hoppe, *Der junge Wieland*, 1930.

idealen Lebenshaltung ist, die der Verfasser demonstrieren will. In Wirklichkeit ist *Musarion* als Gattung eine Mischung von Lehrgedicht und Verserzählung, was dem wegen seiner geistesgeschichtlichen und soziologischen Zwischenstellung reflektierenden Charakter des deutschen Rokoko besonders entsprach[43].

Echter Ausdruck der Freude des Rokoko am inhaltslosen Spiel sind dagegen viele andere Verserzählungen Wielands wie *Idris und Zenide*, *Der neue Amadis* u. a., die alle die vorhin bestimmte Eigenart des Wielandschen Rokokostils besitzen. Weder diese noch die späteren Verserzählungen Wielands können hier untersucht werden. Was Wielands Verserzählungen nach der Mitte der 1770er Jahre betrifft, so kann in ihnen von einem reinen Rokokostil nicht mehr die Rede sein, obwohl sie alle mehr oder weniger Rokokozüge bewahren. Zwei neue Stiltendenzen tragen besonders zur Ablösung von der spezifischen Rokokosprache bei. Obwohl sich Wieland und der Sturm und Drang als Gegenpole gegenüberstanden, wurde Wieland dennoch von der Kanonisierung des Volkstümlichen durch die Stürmer und Dränger beeinflußt, und so wurde sein Stil in Verserzählungen wie *Geron der Adelige*, *Das Sommermärchen*, *Pervonte* u. a. derber, burlesker und auch herzlicher und „deutscher" als in dem romanisch beeinflußten Rokokostil[44]. Ein Schlüsselwort der altteutschen Tradition wie *bieder* und Zusammensetzungen damit kommen jetzt in Wielands Wortschatz häufig vor, was für diese Stilentwicklung in seinen Verserzählungen typisch ist. Es findet sich nicht nur in der Erzählung *Geron der Adelige* (1777), sondern überhaupt in den Erzählungen Wielands nach der Mitte der 1770er Jahre wie in *Gandalin* (1776), *Schach Lolo* (1778) und auch sonst[45]. Die zweite Stilneuerung hängt mit Wielands veränderter, positiverer Haltung der Schwärmerei gegenüber zusammen, der eine neue, empfindsame Stiltendenz in Erzählungen wie *Sixt und Klärchen*, *Geron*, *Oberon* u. a. entspricht[46]. Ein Lieblingswort der Empfindsamkeit und des jungen Wieland wie *heilig*, besonders von der Liebe und der Freundschaft verwendet, das im Rokoko nur ironisch gebraucht wurde, wird jetzt in den erwähnten Erzählungen und auch sonst geradezu von Wieland bevorzugt.

Der Stil von Wielands späten Verserzählungen wird also noch komplexer als der seiner schon spannungsvollen Rokokodichtung — nicht am wenigsten im *Oberon*, wo neben Stellen von ausgesprochen ironischem und frivolem Rokokocharakter Abschnitte von schwärmerischer Innigkeit und einem mystisch-pantheistischen Naturgefühl vorkommen, wie auch der Stilwechsel zwischen einem lyrisch-poetischen Tonfall und derber Volkstümlichkeit und Groteske zum

[43] So läßt sich denn auch in dieser Hinsicht wie in der Lebenshaltung *Musarion* mit anderen Werken des deutschen Rokoko wie z. B. Hagedorns Erzählung *Apollo ein Hirt* vergleichen.

[44] Vgl. auch Wielands von Goethe erweckte Begeisterung für Hans Sachs, *Teutscher Merkur*, April 1776.

[45] Zu der Geschichte des Wortes *Biedermann* und seinen geistesgeschichtlichen Beziehungen vgl. Erik Lunding, *Wege zur Kunstinterpretation*, 1953, S. 41—43.

[46] Vgl. den Brief an Gleim vom 2. 10. 1769.

Wesen des Stils in dieser Spätkunst Wielands gehört. Ein näheres Eingehen auf das Verhältnis des Stils dieser späten Verserzählungen und des *Oberon* zu dem reinen Rokokostil Wielands verbietet der Rahmen des vorliegenden Resumés.

*

Wielands Verserzählungen vor etwa 1775 sind der Höhepunkt und die Vollendung des deutschen Rokoko. Mit ihnen ist das literarische Rokoko in Deutschland in der Hauptsache zu Ende. Aus den Äußerungen der Rokokodichter in den 1770er Jahren hört man deutlich die resignierende Erkenntnis heraus, daß jetzt die Zeit des guten Geschmacks in Deutschland vorbei sei[47]. Ebenso zeigen die zahlreichen Angriffe der Sturm-und-Drang-Dichter auf das Rokoko und auf dessen größten Vertreter, Wieland, wie jetzt eine neue Zeit anbricht[48].

Da die Dichtung jetzt nicht mehr gesellschaftsgebunden sein darf, sondern Ausdruck einer titanischen, leidenschaftlichen Subjektivität oder einer volkstümlichen Ursprünglichkeit sein soll, wird eine ausgesprochen gesellschaftliche Gattung wie die hier behandelte Verserzählung natürlich auch verkümmern müssen. Tatsächlich stirbt denn auch jetzt diese Lieblingsgattung des Rokoko aus. Komische Verserzählungen gibt es zwar immer noch, aber in guter Übereinstimmung mit der Vorliebe des Sturm und Drang für das 16. Jahrhundert greift man jetzt auf den älteren, volkstümlicheren Typ der Schwankerzählung zurück. Das begann schon in Lessings burschikosen Jugenddichtungen und ist in Bürgers schwankhaften Verserzählungen, z.B. *Veit Ehrenwort*, wie auch in denen seines Nachahmers Langbein ganz augenfällig durchgeführt.

*

Deuten wir zum Schluß die Beurteilung des Rokoko im 19. und im 20. Jahrhundert an. Es wurde festgestellt, daß die altteutsche Strömung des 18. Jahrhunderts und später auch die schwärmerische Empfindsamkeit den Ästhetizismus und den Immoralismus des Rokoko bekämpften. Die Stürmer und Dränger führten diesen Kampf weiter, der später von den Romantikern, vor allem von den Brüdern Schlegel und von Schleiermacher mit ungefähr denselben Beschuldigungen wegen Unmoralität im Menschlichen und Plagiat im Künstlerischen fortgesetzt wurde. Diese abschätzige Beurteilung der Romantiker lebte durch das ganze bürgerliche 19. Jahrhundert weiter, und auch die Literar-

[47] Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist der Briefwechsel dieser Jahre zwischen Uz und Gleim.

[48] Von den vielen literarischen Satiren, die sich besonders gegen die Kultur und die Dichtung des Rokoko richten, können genannt werden: Goethes *Jahrmarktfest zu Plundersweilern* 1773, und sein Pamphlet *Götter, Helden und Wieland* 1774; außerdem die satirische Ekloge Lenzens *Menalk und Mopsus* 1775, und als die wertvollste Satire Lenzens Komödie *Pandämonium Germanicum* 1775.

historiker dieser Zeit, wie vor allem Gervinus, aber auch Hermann Hettner, nahmen an der allgemeinen Verdammung teil. Erst als die Kultur des Biedermeier zu Ende ging und neue, dem Rokoko verwandte Strömungen wie z.B. der Impressionismus entstanden, fand eine radikale Änderung statt. Die Impressionisten spürten eine innere Verwandtschaft mit dem Rokoko. Seine Formvirtuosität und Grazie, sein Esprit und seine scharfe Psychologie werden bewundert. Auch die Impressionisten huldigen einem genießerischen Sensualismus, dem Skeptizismus und dem Relativismus und interessieren sich hauptsächlich für erotische Themen in der Dichtung[49]. 1907 nennt denn auch der Kunsthistoriker Richard Hamann das Rokoko „. . . eine Periode, die als Gipfel aller Eleganz und Leichtfertigkeit den Impressionisten unserer Zeit ein heimliches oder offen ausgesprochenes Ideal geworden ist, eine Zeit oft aufs Grimmigste gehaßt, geschmäht und bekämpft, heute verstanden, verherrlicht, besungen"[50].

Mit dieser radikalen Änderung in der Wertung des Rokoko, die eigentlich von den Brüdern Goncourt in ihrem zwar kritischen Buch *La femme au 18e siècle* (1862) eingeleitet war, ist die Verfemung des Rokoko im allgemeinen vorbei, und bis heute lebt eine oft übersehene Bewunderung der stilisierten Schönheitswelt des Rokoko weiter. Diese Bewunderung ist nicht so sehr von den Literarhistorikern wie von den Dichtern gehegt worden, deren Sinn für die Grazie und das nur Schöne entwickelter sein dürfte als der der Forscher, besonders als der der expressionistischen Geistesgeschichtler. 1922 drückt z.B. der Dichter Ludwig Fulda in der Einleitung zu seiner Übersetzung französischer Verserzählungen seine Liebe zum Rokoko aus[51]. Er spricht hier von der „Wiederauferstehung des Rokoko"; „und zwar nicht nur als niedliche Figurine in der großen Kunstkammer der Vergangenheit, sondern als lebensprühendes Kunstgestirn"; von „seiner unverwelklichen Schönheit" und „seinem vollendeten Formgefühl". Durch die Sinnenfreude, die Harmonie und den Formtakt wird für Fulda das Rokoko ein schöner Traum in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, da der Expressionismus sich eben in dem Grauen und dem Vergänglichkeitspathos des Barock wiederfand. Diese von den Impressionisten vererbte Bewunderung des Rokoko teilt auch Arno Holz, der zwei Rokoko-Anthologien herausgab, 1903 *Aus Urmutters Garten, Ein Frühlingsstrauß aus dem Rokoko* und 1927 *Von Guenther bis Goethe, Ein Frühlingsstrauß aus dem Rokoko.* Aufschlußreich ist die Einleitung der letzteren, in der Holz von dem „irisierenden Schmelz des Rokoko, dessen schimmernde Zartheit die Allzuschweren von heute leider ganz verlernt und vergessen haben", spricht. Dieselben beiden Motive, die

[49] Auch in den anderen Kunstarten greifen die impressionistischen Künstler bewußt auf das Rokoko zurück, so z.B. Renoir in der Malerei, Richard Strauß, Debussy und Ravel in der Musik.

[50] Richard Hamann, *Impressionismus in Leben und Kunst*, 1907, S. 275.

[51] Ludwig Fulda, *Die gepuderte Muse*, 1922.

Bewunderung der Zartheit und Grazie des Rokoko und eine Abneigung gegen das Schwere und Großtuerische der eigenen Zeit, liegen der Vorliebe Franz Bleis für das Rokoko zugrunde, der in seinem wertvollen Sammelwerk *Der Geist des Rokoko* (1923) eine Wieland-Renaissance mit den folgenden Worten voraussagt: „Man hat sich auf das Große im heutigen, deutschen Schrifttum müde gewartet, ist so oft vom bloß Abstrusen getäuscht worden, daß sich ganz ohne Zutun ein Geschmack und eine Kunst des Anmutigen der kleinen Gefühle entwickelt hat." Eine etwas ähnliche Einstellung, nur mit deutlicherem, existentiellem Hintergrund, tritt auch im Vorwort zu Friedrich Sengles Wieland-Biographie zutage, wo eben die unbesiegbare Heiterkeit des Rokoko gegen den Schrei des Expressionismus ausgespielt wird.

# Die Grundstruktur des Goetheschen Denkens.

## Ihre Vorformen in Antike und Renaissance.

Von

Harold Jantz (Evanston, Illinois).

Das Gebirge von Büchern und Aufsätzen, die über Goethe oder Shakespeare geschrieben worden sind, könnte uns durch seine bloße Masse zu der Annahme verleiten, es sei jede bedeutende Aufgabe literarischer Forschung schon gelöst, und uns seien nur noch Streitigkeiten über unlösbare Probleme oder kleine Entdeckungen in Nebensächlichkeiten, oder gar nur noch die Spielerei des Haarspaltens und Wiederzusammenfügens übriggelassen.

In Wirklichkeit aber zeigt uns die Unmasse der gelehrten Abhandlungen, daß das Gegenteil zutrifft. Sie macht uns klar, daß Goethe und Shakespeare aus ähnlichen und aus sehr verschiedenen Gründen zwei der rätselhaftesten und unergründlichsten Dichter gewesen sind, die je gelebt und geschaffen haben. Und jede neue Generation steht vor der Aufgabe, erneut mit dem Problem zu ringen.

Vielleicht ist das schwerste von allen noch ungelösten Problemen um Shakespeare und Goethe die Feststellung dessen, was eigentlich in ihrem Geiste vorging, die Entdeckung der geistigen Struktur, in der sich die Widersprüche lösen und die scheinbaren Unstimmigkeiten mühelos einordnen würden, so daß das Ganze natürlich und sinnvoll erscheint. Von Shakespeares Leben wissen wir wenig über den dürftigen Umriß hinaus; von Goethes Leben haben wir reiche, ja überreiche Kenntnis; und doch scheint das Ergebnis in beiden Fällen dasselbe zu sein: die gleiche Unfähigkeit letzten Endes, klar und vollständig die Struktur ihres Geistes zu beschreiben. So liegt es nahe anzunehmen, daß der Zugang über Biographie und Umwelt des Dichters uns nicht notwendig den Schlüssel zum innersten Heiligtum gibt.

Gewiß ist richtig, daß beide Dichter Männer ihrer Zeit waren, die tätig, bejahend und aufmerksam empfänglich in ihrer Umwelt standen; und doch dringt diese Feststellung in keinem Fall zum Wesenskern vor. In beiden Fällen sehen wir letztlich einen Mann, der sich seiner Umwelt geschmeidig und zugleich meisterlich angepaßt hat, und ihr doch auf rätselhafte Weise in eine andere Sphäre entrückt ist, der in einem anderen Zeitalter lebt, in ferner Vergangenheit oder ferner Zukunft, einen Mann, der in allem Wesentlichen außerhalb seiner Zeit und seines Ortes lebt und beide mit einer fast göttlichen Objektivität betrachtet.

Verschiedene Kritiker, unter ihnen mehrere der scharfsichtigsten, haben bei ihrem Erklärungsversuch dieses Rätsels zu einer mystischen Vorstellung Zuflucht genommen, nach der der Dichter und Seher, die Grenzen von Zeit und Raum hinter sich lassend, in unmittelbare Beziehung zum Welt-

geist tritt und letzte Wahrheiten ausdrückt, die, obwohl notwendig in irdische Symbole gekleidet, durch den Schleier ihrer Bildsprache hindurchstrahlen und Herz und Seele des Menschen erleuchten. Dieses Bild der Beziehung zum Weltgeist wird zum Beispiel von Ralph Waldo Emerson in seinem berühmten Goethe-Essay gebraucht: *Der alte Ewige Genius, der die Welt erschuf, hat sich diesem Menschen mehr anvertraut als irgend einem anderen.*

Im folgenden möchte ich jedoch bei dem Versuch, Goethes Gedankengänge zu ergründen, okkulte Kräfte keinesfalls bemühen. Denn es scheint mir, als seien noch lange nicht alle natürlichen Wege der Erklärung begangen, und einer der noch unerprobten Wege scheint uns wenigstens ein Stück weiterzuführen. Natürlich wird bei jetzigen und künftigen Erklärungen, und seien es die besten, immer noch ein Restbestand des Unerklärlichen übrigbleiben.

Viele Versuche sind unternommen worden, Goethes Denkart dadurch zu erklären, daß man sie mit den Systemen verschiedener großer Philosophen seiner und früherer Zeiten in Verbindung brachte. Seine Geisteshaltung ähnelt in mancher Beziehung einzelnen Gedankengängen Platos, der Neuplatoniker, Spinozas, Leibnizens und Kants — um nur die zu nennen, die mit den besten Gründen als Urheber seiner Denkart angeführt worden sind. Mehr noch: er selbst hat öfter etlichen dieser Denker hochherzig seine Achtung bezeugt und seinen Dank ausgesprochen für Anregung und Einsichten, die sie ihm gewährten. Und doch, überschaut man die Struktur von Goethes Denken und vergleicht sie mit Platos Philosophie, oder der Plotins, Spinozas, Leibnizens, Kants, oder der eines der anderen Denker, die man auf Parallelen hin untersucht hat, muß man als unparteiischer Kritiker zugeben, daß die Bereiche der Ähnlichkeit fast immer beschränkt sind und oft peripher, während die Bereiche der Gegensätzlichkeit sehr groß sind und oft zentral. Es besteht keine Notwendigkeit, dies hier noch einmal vorzuführen, da es in letzter Zeit wieder, zusammenfassend und gründlich, von Nicolai von Bubnoff besorgt worden ist[1]. Im Endergebnis findet dieser Forscher nur zwischen Goethe und Schelling eine größere Übereinstimmung des Denkens. Dieses Ergebnis jedoch hilft uns gar nicht bei unserer Suche nach Vorbildern, denn das Goethesche Gedankengebäude war in seinen Grundlinien schon lange ausgeführt, bevor Schelling mit dem Bau des seinen begann. — Merkwürdigerweise wurde die eine Philosophie der Vergangenheit, die Goethes eigener am nächsten stand, nie im Zusammenhang mit ihm genannt, und wir werden gleich sehen, warum nicht.

Goethe wies nur einmal auf dieses philosophische Vorbild hin; nur einmal nannte er es, unauffällig und beiläufig. Er gab jedoch viele allgemeine Hinweise, die unmißverständlich sind, wenn wir ihre Absicht einmal begriffen haben. Wir wissen aus vielen Beispielen, daß der Dichter bei aller bemerkenswerten Offenheit und Freimütigkeit des Ausdrucks doch recht zurückhaltend war in

[1] „Goethe und die Philosophie seiner Zeit", Zeitschrift für philosophische Forschung I (1946), 288—307, 541—558.

allen Dingen, die seinem Herzen besonders lieb und nah waren, auch in Gesellschaft seiner näheren Freunde. Im 10. Buch seiner Autobiographie erzählt er uns, daß er als Student in Straßburg seine liebsten philosophischen und dichterischen Anliegen vor seinem älteren Freund Herder verbarg: seine Pläne für den *Götz von Berlichingen* und den *Faust*, vor allem aber seine *mystisch-kabbalistische Chemie*. Dem Anschein nach stand er im freiesten mündlichen und schriftlichen Gedankenaustausch mit Schiller über die Entwicklung seiner *Faust*-Pläne, und doch erhielt er sich, wie er viel später (am 23. März 1829) Eckermann erzählte, selbst diesem seinem engsten Freund der Reifezeit gegenüber die letzte schöpferische Zurückgezogenheit. Als Schiller scharfsinnig bemerkte (8. Juli 1796), daß Goethe im *Wilhelm Meister* das Wesentliche und Bedeutsame durch das Nebensächliche und Frivole verdecke, gab Goethe in seiner Antwort vom folgenden Tage zu, es sei ihm Impuls der innersten Natur, *meine Existenz, meine Handlungen, meine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken, . . . inkognito reisen, . . . den unbedeutendern Gegenstand oder doch den weniger bedeutenden Ausdruck vorziehen . . .* Seit seiner Jugendzeit behielt er eine gewisse Scheu bei, sein Innerstes den Menschen preiszugeben, wie er ja auch glaubte, daß die letzten Geheimnisse des Lebens und der Kunst nur im symbolischen Gewand erscheinen könnten und sollten, nur dem aufmerksamen und einfühlenden Leser erkennbar. Wie wir noch sehen werden, gab es für ihn auch noch einen triftigen äußeren Grund, die Hauptquelle seines Denkens zu verbergen, denn diese Quelle wurde gewöhnlich mißverstanden und geringgeschätzt und wird es z.T. noch bis zum heutigen Tage.

Ein anderer Umstand, der dazu beitrug, die Aufmerksamkeit abzulenken, zeigt Goethe von seiner liebens- und bewundernswertesten Seite: seine Großzügigkeit bei der ernsten Beschäftigung mit philosophischen Systemen und Schulen, die seiner eigenen Natur im Grunde zuwiderliefen, seine Bereitschaft, ihre starken Seiten und den ihnen zukommenden bedeutenden Platz im geistigen Kosmos anzuerkennen und den Einfluß, den sie auf ihn gehabt hatten, sogar über Gebühr zu betonen. Ein klares Beispiel ist sein ernster und sorgfältiger Versuch, sich Kant zu eigen zu machen. Liest man etwa nur seine Worte ehrlicher Bewunderung für den Weisen von Königsberg, und nicht seine Worte des Zweifels und der Ablehnung, möchte man darauf schwören, daß er ein Schüler Kants geworden sei, umso mehr, als er ja in Jena und Weimar in engen Beziehungen zu der Gruppe von Kants eifrigsten und genialsten Nachfolgern stand.

Sogar noch eindrucksvoller ist die schöne Huldigung, die er Spinoza als einer der wichtigsten formenden Kräfte seiner Jugendzeit darbrachte. Er bewunderte den Menschen Spinoza, sein ethisches Postulat der Selbstlosigkeit, der uneigennützigen Liebe. Und doch ist Spinozas unnachgiebig strenges mathematisch-logisches Gebäude, das ja viel zu abstrakt schematisch war, um noch eine Spur glühender Phantasie oder menschlichen Gefühls zu enthalten, seinem Sinn und Temperament so fremd wie nur irgendetwas sein kann. Zwar verspürte der

junge Bewunderer Spinozas Unpersönlichkeit und auch seinen Quietismus als willkommenen beruhigenden Einfluß auf seinen lebensfrohen Tatendrang, doch ist die mathematisch-mystische Vorstellung der umfassenden Gottheit als Weisheit und Ruhe das gerade Gegenteil von Goethes Vorstellung eines sich ewig entfaltenden, schöpferischen Gottes. Für Spinoza ist Sein das Wesentliche, für Goethe Werden — ein statisches Universum gegen ein dynamisches. Man sieht kaum einen gemeinsamen Grund, auf dem diese beiden Geister sich begegnen könnten.

Aber vielleicht war es gerade das, was Goethe anzog: vielleicht war er gerade davon begeistert, daß ein so ganz anders gearteter Denker Grundsätze und Überzeugungen hochhielt, die er selbst seit seiner frühen Jugend gehegt hatte, und die sonst in der zeitgenössischen Welt so ziemlich aus der Mode gekommen waren. Er teilte mit Spinoza die Überzeugung, daß Gott und Natur eins seien, daß das Körperliche und das Geistige nichts einander Widersprechendes, sondern Ergänzendes und Harmonisches seien; kurz, auch er war Pantheist und Monist. Doch ist dies ein alter traditioneller Glaube, den er z.B. auch bei Giordano Bruno, vielleicht auch bei anderen Philosophen der Renaissance, gewiß aber im Altertum fand.

Als Jüngling, noch bevor er Spinoza selbst gelesen hatte, las er den Artikel über ihn in Bayles *Dictionnaire*. Sehen wir uns diesen Artikel an, stellen wir auf den ersten Blick fest, daß die beiden ersten Folioseiten fast ganz von Fußnoten gefüllt sind, in denen Bayle die schweren Geschütze seines Wissens auffährt, um Spinoza aus seiner philosophischen Festung herauszutreiben, indem er zu zeigen versucht, daß seine so empörenden Ketzereien nichts anderes seien als alter Kram aus zweiter Hand, Gemeinplätze gewisser Philosophenschulen des Altertums und Orients, die von einem vernünftigen, aufgeklärten modernen Menschen nicht mehr ernstgenommen zu werden verdienen. Den jungen Goethe ärgerte Bayle, wie wir seinem entrüsteten Ausbruch gegen die dumme Behandlung Giordano Brunos im *Dictionnaire* entnehmen können. Auch aus seinen Lesenotizen, den *Ephemeriden* von 1769/70, wissen wir, daß er gerade zu dieser Zeit mindestens eins der alten philosophischen Werke las, die Bayle als Quelle für Spinoza angegeben hatte.

Geht man der Sache nach, stellt sich heraus, daß die Bereiche der Übereinstimmung von Goethe und Spinoza gewöhnlich auf eine gemeinsame Grundlage im klassischen Altertum zurückgehen. Und das gleiche trifft, interessanterweise, auch auf seine Übereinstimmungen mit zeitgenössischen Philosophen zu; was sie Goethe zu bieten hatten, besaß er schon, bevor ihre Werke noch erschienen waren. Ihr gemeinsamer geistiger Ursprung liegt weit zurück.

Wirklich erstaunlich anderseits ist die Tatsache, daß Goethes Weltbild dem von 1950 so viel näher steht als dem von 1850. Die moderne Wissenschaft lehnt Newton ab, wie es schon Goethe tat; wie verschieden auch die Vorgeschichten dieser Urteile sein mögen, ihr letzter Grund stellt sich als der gleiche heraus:

die gleichen elementaren Schwächen des so festgefügten Systems, etwa seine mechanistischen Prämissen und seine Grundannahme einer toten Masse, die von außen bewegt wird. Das 19. Jahrhundert konnte Goethes Überzeugung, daß Materie und Energie eins seien, nicht ernst nehmen; heute nehmen wir sie sehr ernst.

Auch ohne daß wir seine Geschichtsphilosophie, seine Erforschung des Unbewußten, seine Begründung der Morphologie und seine Farbenlehre, die erst jetzt in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt werden, hier mehr als erwähnen, können wir uns nur mit Verwunderung fragen, woher er alle diese Ideen und Einsichten hatte, und wie er dem ehernen Gesetz der geschichtlichen Zeit trotzen und so radikal von der herrschenden Zeitmeinung in wissenschaftlichen und philosophischen Fragen abweichen konnte? War seine scheinbare Auswahl verstreuter Ansichten von Denkern seiner Zeit und der Vergangenheit von einer höheren Intuition geleitet? und ebenso seine sichere Abweisung allgemein anerkannter Lehrsätze und Systeme?

Gewiß ist sein Denken, wie es uns voll entwickelt und strukturiert entgegentritt, einzigartig und original, und wir können in der Vergangenheit kein vollkommenes Vorbild dafür finden. Es stellte wirklich etwas Neues in der Weltgeschichte dar, das wir erst heute, aus der Perspektive von anderthalb Jahrhunderten, gebührend zu würdigen beginnen. Anderseits wurde dessen harmonische organische Entwicklung zweifellos gefördert durch eine geistesverwandte Philosophie, die Goethe in seinen frühen Bildungsjahren übernahm, eine Philosophie, die ihn auf seinem eigenen Wege bestärkte und ihm half, den vorherrschenden Zeittendenzen zu widerstehen.

Wo, in welcher einzelnen Philosophie vor Goethe, finden wir all die verschiedenen Elemente vereinigt, die ihm zusagten, die schon erwähnten und die vielen anderen Grundsätze, die im Mittelpunkt seiner Wahrheitsschau standen? Etwa sein Bewußtsein der Weltbürgerschaft, dem alle Besonderheiten der Gruppenloyalität und Vaterlandsliebe eher dienen als schaden sollten? seine Überzeugung, daß das Böse dem in der Welt wirkenden göttlichen Plan untergeordnet ist? seinen pantheistischen Monismus, seine Schau kosmischer Einheit im großen Kreislauf des Stoffes und Geistes? seine Behauptung der Untrüglichkeit der Erscheinungen und Zuverlässigkeit der Sinne, wenn sie von Vernunft und Erfahrung geleitet werden? Gab es in der Geschichte eine philosophische Schule, die wie Goethe und anders als Plato die Welt der Erscheinungen und der Materie als unmittelbare Offenbarung des göttlichen Geistes anerkannte und sie daher für wahr und gut befand? die dem Menschen eine mittlere Stellung in der Natur zuwies, in der er zwischen Materiellem und Geistigem zu vermitteln habe? die das Licht symbolisch auffaßte als sichtbaren Übergang zwischen Materie und Energie?

All dies und noch viel mehr Goethes Neigungen und Überzeugungen Verwandtes läßt sich tatsächlich in einer Philosophie aufweisen, mit der er früh

bekannt wurde, nämlich der stoischen. Man zögert, die Bezeichnung „stoisch" zu verwenden, nicht nur weil sie eine ganze Kette von Assoziationen hervorruft, die dem Zweck der gegenwärtigen Untersuchung zuwiderlaufen, sondern auch deswegen, weil der Dichter selbst sie in seinem späteren Leben ein- oder zweimal mit ihren üblichen Nebenbedeutungen gebrauchte, und vielleicht sogar in seiner Jugend jene Begriffe der Naturphilosophie nicht als stoisch bezeichnete, die er hauptsächlich einem gewöhnlich nicht als Stoiker aufgefaßten Autor entnahm. Vielleicht hat sogar das Fehlen einer feststehenden Bezeichnung ihn später die äußere Quelle seiner ersten Ideen und Überzeugungen vergessen lassen.

Wenn wir hier das Wort „stoisch" gebrauchen, meinen wir nicht die spätstoische Philosophie des römischen Kaiserreichs, wie sie uns aus den Schriften Senecas, Marc Aurels und Epiktets geläufig ist; nicht jene freudlose, edle Philosophie der Aussichtslosigkeit, Selbstverleugnung, Selbstbeherrschung. Goethe fühlte sich vielmehr zu der freudigen, weltbejahenden Naturphilosophie und harmonischen Weltanpassung hingezogen, die von der mittleren Stoa in den Jahrhunderten vor Christi Geburt entwickelt wurde, besonders durch Poseidonios. Wir besitzen in den *Ephemeriden* Goethes eigenes frühes Zeugnis seiner Bekanntschaft mit dieser Weltsicht durch die populärphilosophischen Werke Ciceros. Cicero hatte unter Poseidonios studiert und stellte seine Anschauungen wohlwollend dar, obwohl er selbst der Akademie folgte und sich das Recht skeptischer Zurückhaltung jedem anfechtbaren Teil der geschätzten stoischen Philosophie gegenüber vorbehielt. Es ist jedoch schon seit langem bekannt, daß sich Cicero in seinem späteren Leben immer mehr den stoischen Grundsätzen zuneigte.

Diese ein bis zwei Jahrhunderte vor Christus waren eine Zeit der Synthese und Verschmelzung, nachdem die Stoiker viele ihrer unhaltbaren Positionen geräumt, peripatetische Ansichten sich weit über den Kreis der Schule hinaus verbreitet und die Akademiker sich weiter von ihrem Meister Plato entfernt hatten, als ihnen selbst bewußt war, und als der eklektische Philosoph geschätzt war und auch blieb. Es war, in einem Wort, eine Zeit, in der man es nur für vernünftig hielt, ein geschlossenes System einer offenen Wahrheit zu opfern.

Es würde hier zu weit führen, den Eintritt der stoischen Naturphilosophie in den Hauptstrom antiker Philosophie und Dichtung, ihr starkes Zurücktreten in dem späteren ethisch gerichteten Stoizismus und ihre Beiträge zu den verschiedenen alexandrinischen Schulen zu verfolgen. Es genüge die Feststellung, daß eine Verkennung der stoischen Philosophie die Folge war und z.T. noch bis heute ist, was sich noch in jeder allgemeinen Geschichte der Philosophie, deutsch oder englisch, die ich in der Hand gehabt habe, widerspiegelt. Besonders irreführend ist die Vernachlässigung der stoischen Naturphilosophie und die fast ausschließliche Beschäftigung mit der Moralphilosophie. Doch es gibt minde-

stens ein Buch, das die Verhältnisse klarstellt, E. Vernon Arnolds „Roman Stoicism"; es wurde schon 1911 veröffentlicht, ist jedoch anscheinend als eine vernünftig ausgewogene, befriedigend abgerundete und großzügig gerechte Darstellung nicht überholt.

Dies Fehlen einer klar erkennbaren Tradition bedeutet natürlich, daß der junge Goethe vielleicht nicht immer die wahre Quelle dieser für ihn so anziehenden Gedanken erkannt hat. Kamen sie ihm gar über Dichter wie Horaz, Virgil, Ovid und Lucan, vermischt mit anderen Gedankengängen, entgegen, vergaß er vielleicht ganz ihre philosophischen Ursprünge.

Jedem, dem die Grundstruktur von Goethes Denken gut bekannt ist, müssen ihre Ähnlichkeiten mit der stoischen Naturphilosophie auffallen; und doch, schlagen wir in den vielen Abhandlungen über seine geistigen Grundlagen nach, finden wir mit Erstaunen, daß nicht eine einzige von dieser engen Verwandtschaft Kenntnis nimmt. Die wenigen Gelehrten, die die Stoa wirklich verstanden haben, kannten Goethes verwandte Gedankengänge nicht oder wiesen jedenfalls nicht auf sie hin; die Goetheforscher anderseits haben die Stoa nicht ernstlich genug in Betracht gezogen und erkannten daher nicht, daß die verschiedenen vereinzelten Parallelen zu Goethes Denken, die sich in den Philosophien von Bruno, Spinoza, Leibniz, Kant und den jüngeren Zeitgenossen finden, im allgemeinen auf eine gemeinsame Quelle zurückgeführt werden können. Und nur an der Quelle kann man eine wirklich weite, strukturelle Übereinstimmung mit Goethe beobachten. Die dazwischenliegenden Denker übernahmen nur gewisse Züge aus der Stoa, Goethe aber übernahm aus dieser Philosophie in Wahlverwandtschaft weit mehr und damit auch ihre ursprüngliche Struktur von Beziehungen.

Noch ein anderes Hindernis lag vor dem Verständnis sowohl stoischen als Goetheschen Denkens: beide sind bewußt und absichtlich unsystematisch und sehen mit lächelnder Nachsicht allen Versuchen zu, das gewaltige Paradox des Lebens und der Erscheinungen in ein einziges, zusammenhängendes System zu zwängen. Die systematischen Philosophen verschafften sich ihrerseits Genugtuung, indem sie ständig auf die Ungereimtheiten der stoischen Lehre hinwiesen und sie ein wenig lächerlich machten, wenn sie sie überhaupt als Philosophie anerkannten. Erwähnt man die philosophischen Werke Ciceros einem gebildeten Europäer gegenüber, erfolgt fast automatisch die Antwort, daß Cicero natürlich gar keine Philosophie gehabt habe. In den allerletzten Jahren kann man glücklicherweise eine Rückkehr zu dem großen Erbe an Weisheit, das er uns hinterlassen hat, feststellen. Die herablassende Art der systematisierenden Zeitgenossen Goethe gegenüber zeigt sich deutlich z.B. in ihrem Zugeständnis, daß seine Gedankengänge denen Kants ähnlich seien, wenn auch auf recht seltsame Art. Und zahlreich sind bis heute noch die Versuche zu zeigen, daß Goethe in Wirklichkeit wie Leibniz, Kant oder Hegel gedacht habe, ohne es freilich selbst ganz zu wissen, und natürlich mit all den Unberechenbarkeiten, auf die man

bei einem Dichter gefaßt sein muß. Helmholtz, obwohl ein großer Verehrer Goethes, zeigt in seinem Vortrag „Über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten" so recht die philiströse Arroganz des konventionellen Dualisten den naturwissenschaftlichen Einsichten Goethes gegenüber: „In der Dichtung kommt es immer nur auf den 'schönen Schein' an, der das Ideal zur Anschauung bringt; wie dieser Schein zustande kommt, ist gleichgültig. Auch die Natur ist dem Dichter sinnbildlicher Ausdruck des Geistigen. Die Physik sucht dagegen Hebel, Stricke und Rollen zu entdecken, welche, hinter den Kulissen arbeitend, diese regieren, und der Anblick des Mechanismus zerstört freilich den schönen Schein. Deshalb möchte der Dichter gern die Stricke und Rollen hinwegleugnen, sie für die Ausgeburten pedantischer Köpfe erklären und die Sache so darstellen, als veränderten die Kulissen sich selbst oder als würden sie durch die Idee des Kunstwerkes regiert." Seitdem Goethes Weltbild immer mehr als ein den gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Ansichten wenigstens analoges erkannt ist, legt man immer wieder Nachdruck auf seine auffallende Modernität. Mit gleichem Recht und fast den gleichen Gründen könnte man aber auch seine starke Traditionsgebundenheit betonen. Goethe stand in seiner eigenen Zeit abseits, weil er in eine vernachlässigte Vergangenheit zurückging, in der er den Samen der Zukunft fand.

Es sei nun untersucht, wie Goethe als Knabe und Jüngling zu der Kenntnis der stoischen Naturphilosophie kam, die wiederaufzunehmen und einer neuen Wirksamkeit zuzuführen er bestimmt war. In den Monaten, bevor der Sechzehnjährige auf die Universität ging, versuchte sein Freund und ständiger Begleiter ihn in das systematische Studium der Philosophie einzuführen, wie Goethe zu Beginn des 6. Buches von *Dichtung und Wahrheit* berichtet: *Er hatte unter Daries in Jena studiert und, als ein sehr wohlgeordneter Kopf, den Zusammenhang jener Lehre scharf gefaßt, und so suchte er sie auch mir beizubringen. Aber leider wollten diese Dinge in meinem Gehirn auf eine solche Weise nicht zusammenhängen . . . Unsere wichtigste Differenz war jedoch diese, daß ich behauptete, eine abgesonderte Philosophie sei nicht nötig, indem sie schon in der Religion und Poesie vollkommen enthalten sei.*

Als der Freund sich der Geschichte der Philosophie zuwenden mußte, weil die systematische Methode nicht anschlug, war Goethe zwar interessiert aber glaubte, eine philosophische Meinung sei so gut wie die andere. *An den ältesten Männern und Schulen gefiel mir am besten, daß Poesie, Religion und Philosophie ganz in eins zusammenfielen, und ich behauptete jene meine erste Meinung nur um desto lebhafter, als mir das Buch Hiob, das Hohelied und die Sprichwörter Salomonis ebensogut als die Orphischen und Hesiodischen Gesänge dafür ein gültiges Zeugnis abzulegen schienen.* Goethe verstand die Vorsokratiker nicht; Sokrates achtete er als einen weisen und guten Menschen und bemerkte, daß seine Schüler, nicht anders als die Christi, seine Lehre zerstückelt und verengt hätten. Er fährt nun fort: *Weder die Schärfe des Aristoteles noch die Fülle des*

*Plato fruchteten bei mir im mindesten. Zu den Stoikern hingegen hatte ich schon früher einige Neigung gefaßt und schaffte nun den Epiktet herbei, den ich mit vieler Teilnahme studierte.*

Dies ist meines Wissens die einzige Gelegenheit, bei der er klar und eindeutig seine ursprüngliche Wahlverwandtschaft zur stoischen Philosophie erklärt. Aber selbst hier lenkt er charakteristisch die Aufmerksamkeit ab; der sorgfältige Leser wird jedoch bemerken, daß Goethe nicht über Epiktet zur Kenntnis der stoischen Philosophie kam, sondern sie schon kannte, ehe er sich diesem späten Vertreter ihrer ethischen Lehren zuwandte. Er fährt fort: *Mein Freund ließ mich ungern in dieser Einseitigkeit hingehen, von der er mich nicht abzuziehen vermochte: denn ungeachtet seiner mannigfaltigen Studien wußte er doch die Hauptfrage nicht ins Enge zu bringen. Er hätte mir nur sagen dürfen, daß es im Leben bloß aufs Tun ankomme, das Genießen und Leiden finde sich von selbst.* Dies letzte ist eine Schlüsselaussage über Goethes Lebensanschauung; ihr Ursprung liegt im stoischen Prinzip der praktischen Tätigkeit, des Gebots der täglichen Pflichten, dessen, *was einem zu tun zufällt*, wie Zeno es ausdrückte. Goethes Formulierung finden wir wieder in dem bekannten Doppelaphorismus der *Wanderjahre*: *Wie kann man sich selbst kennenlernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche, deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist. Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages.*

Drei und vier Jahre später, nach seiner Rückkehr aus Leipzig und bei der Genesung von seiner schweren, beinahe tödlichen Krankheit, studierte er mit Vorliebe die Denker und Wissenschaftler der Renaissance, deren vornehmstes Ziel es war, zu einem tieferen Verständnis Gottes durch die Erkenntnis Seiner Werke in der Natur zu kommen. Die bedeutungsvolle alte Metapher, die sie verwandten, war die des Buches der Natur. Jeder Erkenntniszusammenhang war ein Blatt in diesem Buch, jede einzelne Erscheinung ein Buchstabe, der mit seinen nächsten Nachbarn zusammen ein Wort bildete. So war es Aufgabe des Philosophen, sich liebend in das Studium der natürlichen Erscheinungen zu versenken, das geringste Zeichen und Wirken ehrfürchtig zu beachten, bis er die Wörter zu buchstabieren, den Bau der Sätze aufzufassen und die Bedeutung der Kapitel, schließlich des ganzen Buches zu verstehen und ganz am Ende die Absicht seines Schöpfers zu begreifen gelernt hatte. Sie führten die Analogie weiter und sprachen von den drei Büchern: der Bibel, die Gottes Wort ist, der großen Natur, die Makrokosmos genannt wird, und ihrem Inbegriff im Kleinen, Mikrokosmos oder Mensch geheißen. Jedes dieser drei Bücher hat den gleichen Inhalt, der nur in verschiedenen Symbolen ausgedrückt ist. So würde denn ein Verstehen der Natur auch zum Verstehen des Menschen und Gottes führen.

Hiermit einbegriffen natürlich ist der unerschütterliche Glaube dieser Renaissance-Philosophen an die Wahrheit der Erscheinungen, an die unmittelbare, wenn auch feine Verbindung von Erscheinung und Wirklichkeit; Gott hat

sich tatsächlich in der Natur geoffenbart; diese Welt ist nicht eine Welt der Illusion. Das bedeutet weiter, daß der sog. Neuplatonismus der Renaissance, den diese Denker angeblich vertraten, in dieser grundlegenden Hinsicht im schroffen Gegensatz zum Platonismus und Neuplatonismus der Antike stand, für den die Welt der Erscheinungen ein schwankendes, veränderliches, unbeständiges, trügerisches Wahnbild war, das uns wie ein schwerer Vorhang die ewigen, unveränderlichen Wahrheiten verhüllt. Und weiter bedeutet dies, daß in diesen Kreisen Gott nicht als Weitentfernter, Immergleicher, Ewigruhender aufgefaßt wurde, sondern im Gegenteil als wirkende, immer tätige, rastlos schöpferische Kraft. So stand die sich ewig wandelnde Natur nicht im scharfen Gegensatz zum ewig unveränderlichen Gott, sondern war unmittelbarer Ausdruck des innersten, schöpferischen Selbst einer dynamischen Gottheit.

Verschiedene auf diesem Gebiet führende Gelehrte haben diesen Grundunterschied zwischen dem Neuplatonismus der Antike und dem der Renaissance erkannt, obwohl merkwürdigerweise keiner meines Wissens auf Quelle und Grund dieses Unterschieds hingewiesen hat. Zwar ist eine wichtige Nebenquelle in der philosophischen Spekulation in Alexandria erkannt worden, die in die Philosophie Philos eindrang und durch ihn in die Kabbala. Aber alles, was hier von Belang ist, leitet sich von der mittleren Stoa ab. Das gleiche gilt, um dies hinzuzufügen, von der sog. hermetischen Philosophie (in ihren nichtplatonischen Teilen), die ebenfalls brennendes Interesse bei spekulativen Geistern des 15. Jahrhunderts und später erweckte.

Das wichtigste Vorbild jedoch für die Abwendung der Renaissance vom platonischen Dualismus lag in der alten traditionellen Entwicklung der stoischen Philosophie und war der Renaissance am bequemsten und vollständigsten durch ihren Lieblingsautor Cicero in seinen anmutigen philosophischen Abhandlungen zugänglich, aber auch bis zu gewissem Grade durch Seneca, Diogenes Laertius, Plutarch, Stobaeus und die älteren stoischen Fragmente, die in den Werken von noch Dutzenden anderer Schriftsteller verstreut sind. Auch durch die römische Dichtung drang der Stoizismus auf noch unmerklichere Art tief in das Denken der Renaissance ein.

Obwohl auch der Neuplatonismus der Antike eine große Zahl stoischer Elemente aufgenommen hatte, erfolgt die entscheidende Wendung von einer dualistischen zu einer monistischen Anschauung von der Gott-Natur, von einer statisch-ruhenden zu einer aktiv-dynamischen Auffassung der Gottheit, von abstrakter Spekulation und transzendentaler Idealisierung zu freudiger Annahme der Welt der Erscheinungen als des dem Menschen vorgezeichneten Weges in die göttlichen Geheimnisse — all dies erfolgte als die Leistung jener Reihe von Renaissancedenkern von Nikolaus Cusanus und Pico della Mirandola über Paracelsus zu Bruno, Campanella und noch Späteren.

Der junge Goethe war nun, gerade zu der Zeit, als er Paracelsus und daneben den fesselnden Bericht uneingeschränkter menschlicher Spekulation in Gottfried

Arnolds *Ketzergeschichte* studierte, auch in die Lektüre von Ciceros philosophischen Schriften vertieft, wie wir gesehen haben. Das bedeutet natürlich, daß er nicht reine und unvermischte stoische Lehre einsog; vielmehr hat er wahrscheinlich auch solche platonischen und aristotelischen Einsichten übernommen, die ihm wahlverwandt waren — all dies von Cicero in zwanglosem, vielseitigem Gespräch gefällig dargeboten. Nichtsdestoweniger bleibt bestehen, daß die meisten und wichtigsten Parallelen zu Goethes Denkart in den stoischen Teilen der Abhandlungen Ciceros zu finden sind.

In keinem Falle hätte Goethe ein absoluter oder doktrinärer Stoiker sein können, denn die Häupter und Anhänger dieser Schule schöpften von Anfang an reichlich aus den Akademikern und früheren Philosophen; sie kamen nie bei einem strengen, ausschließlichen System zur Ruhe, sondern befanden sich stets im Zustand dynamischer Entwicklung, in Übereinstimmung mit ihrer zentralen Anschauung von Gott und Natur. So fand der junge Goethe hier eine kongeniale, biegsame und anpassungsfähige Denkart. Sie blieb ihm bis zum Ende seiner Tage eigen, tätig-lebendig und sich ständig entwickelnd, alle neuen Einsichten aufnehmend, die verarbeitet werden konnten, alle philosophischen Begriffe, alte oder neue, erfolgreich zurückweisend, die den Lebenskern zu gefährden drohten.

Etliche extreme Positionen oder Konsequenzen des Stoizismus überging Goethe, ohne sich weder für noch gegen sie zu äußern. Andere stoische Vorstellungen, die, nimmt man sie wörtlich, unsinnig sind und schon immer denen ein Stein des Anstoßes waren, die alles wörtlich nehmen, faßte er verständig und einfühlend auf, wie sie gemeint waren, nämlich bildhaft und symbolisch. Die stoische Ansicht z.B. des Kreislaufs der Natur durch fortschreitende Verdichtung und dann wieder Verdünnung, von Energie durch die verschiedenen Stufen der Materie und wieder zurück, hat ihren besonderen Wert als symbolische Vorstellung weiter Anwendbarkeit. Verschiedene ihrer Aspekte gehen durch Goethes Dichtung seit seiner Jugend, und in einer Versfolge in *Gott, Gemüt und Welt* gebrauchte er sie unmittelbar und in vollem Umfang.

Neben verschiedenen stoischen Lehrmeinungen, die Goethe einfach unbeachtet ließ, gab es einige, die er scharf ablehnte. Er hatte für etliche spätere stoische Entwicklungen nichts übrig, aber da diese selbst ja Abweichungen von der Tradition darstellten, brauchen wir sie in diesem Zusammenhang nicht zu berücksichtigen. Aber eine wissenschaftliche Haltung der mittleren Stoa lehnte Goethe ab. Doch diese wurde auch von fast allen anderen antiken Denkern vertreten und blieb bis ins 18. Jahrhundert hinein und sogar noch darüber hinaus in Geltung, so daß wir sie nicht spezifisch stoisch nennen können. Es war der Versuch, alles in der Natur von seiner Beziehung zum Menschen und seinen Bedürfnissen, Wünschen, Lust, Schmerz, Lohn und Strafe her zu erklären und einzuordnen. Solch eine anthropozentrische Teleologie hielt Goethe für absurd; für ihn war jeder Organismus um seiner selbst willen da und ent-

wickelte sich nach eigenen inneren Wachstumsgesetzen und nach seiner äußeren Anpassung an die Umgebung.

Der Weg zu solchen modernen Anschauungen war natürlich von mehreren hervorragenden Denkern in den Jahrhunderten vor Goethe vorbereitet worden, ebenso wie die neuen wissenschaftlichen Methoden und Zugangsweisen, die er dankbar übernahm und selbst fruchtbar weiterentwickelte, besonders auf dem Gebiet der Morphologie und Farbenlehre. Auch in anderer Hinsicht war er ein Kind seiner Zeit und Erbe der Renaissance und des Mittelalters. Die entschieden neuen geistigen Einsichten, die in diesen Zeitaltern aufkamen, modifizierten Struktur und Inhalt seines Denkens beträchtlich, ohne sie jedoch in Widerspruch zur stoischen Grundlage zu bringen. Viele seiner Zeitgenossen und seine späteren Interpreten waren ausgesprochen anti-stoisch, dualistisch und transzendental eingestellt, und diese andersartige Einstellung hatte vielleicht mehr als alles andere Schuld daran, daß Goethe in seiner Zeit und seither mißverstanden worden ist.

Was diese neuen Einsichten in die stoischen Grundlagen von Goethes Denken für die Interpretation seiner Dichtungen leisten können, ließe sich an einer Fülle von Beispielen belegen. Hier mögen nur drei stehen, die sich ganz kurz darstellen lassen. Das erste habe ich in einiger Ausführlichkeit in Band 48, Heft 1 des Euphorion in dem Artikel „Die Ehrfurchten in Goethes 'Wilhelm Meister'" behandelt, wo ich zeigte, wie uns Einsicht in die vor-stoischen Ursprünge und vorwiegend stoischen Formulierungen der Sache die genaue Art von Goethes schöpferischer Entwicklung des Begriffs enthüllt und so vieles in dieser Episode der *Wanderjahre* klar und folgerichtig erscheinen läßt, was bisher widersprüchlich und sprunghaft zu sein schien.

Das zweite ist die oben erwähnte Versfolge in *Gott, Gemüt und Welt*, die mit *Da, wo das Wasser sich entzweit* beginnt. Kennt man die hierhergehörige kosmologische Tradition, wird ganz deutlich, daß Goethe hier nicht nur in der ersten Strophe das alte mythenbildnerische Symbol der lebenserwachenden Trennung von Erde und Wasser gebraucht, sondern daß er in den folgenden Strophen das großartige alte stoische Bild des Kreislaufs der Elemente durch fortschreitende Verdichtung und Verdünnung verwendet. Nehmen wir die Kommentare zur Hand, selbst einen der letzten, in dem angeblich besonderer Wert auf Interpretation gelegt wird, finden wir diese Dichtung als bloße Gelegenheitsverse interpretiert, mit einer seichten Wörtlichkeit und Zeitgebundenheit, die nichts von den traditionell symbolischen Ausstrahlungen weiß und die Absicht des Dichters völlig mißversteht.

Auch das dritte Beispiel, die Übersetzungsszene im *Faust*, bedarf nicht viel mehr als eines Hinweises auf meine ausführliche Darstellung in „Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes"[2]. Ich zeige dort nicht nur,

[2] Princeton University Press, 1951, S. 113—116 und 185—186. Zur Abfassungszeit hatte ich unglücklicherweise den gründlichen und tiefschürfenden Aufsatz von Walter Kranz, „Der Logos

daß Fausts Entwicklung des Logos-Begriffs (über *Wort*, *Sinn*, *Kraft*, *Tat*) genau mit der stoischen Entwicklung des Begriffs übereinstimmt, sondern auch, daß der junge Goethe schon früher dieselbe Folge gebraucht hatte, und zwar in Verbindung mit spezifisch stoischer Terminologie (*Keimkraft*, *logos spermatikos*), um die menschliche Tat künstlerischer Schöpfung in mikrokosmischer Analogie zu Gottes Weltschöpfung zu beschreiben. Worauf es Faust hier ankam, war nicht eine subjektive, gar unaufrichtige Selbstrechtfertigung seiner eigenen zügellosen Impulse, sondern Analyse der Stufen des schöpferischen Prozesses. Das ergibt für die Szene selbst wie für das ganze Drama einen besseren Sinn, und unser erweitertes Verständnis berührt ganz offensichtlich auch unsere Interpretation von Fausts Charakter und Goethes dichterischer Absicht.

Goethes weit verstreute Äußerungen und Beobachtungen über den schöpferischen Prozeß, von den ästhetischen Versuchen von 1775, die diese stoische Folge aufweisen, über den *Winckelmann*-Aufsatz bis zu seinen letzten Darlegungen, zeigen eine wesentliche Übereinstimmung und kontinuierliche Entwicklung. Sie müssen jedoch von ihren eigenen Voraussetzungen aus betrachtet werden und nicht nach einer ihnen fremden Kunstlehre seiner oder späterer Zeit. — Doch dies kann hier nicht in Kürze behandelt werden, sondern bedürfte einer eigenen Untersuchung. Wir müssen uns nun abschließend den Gedankengängen zuwenden, die Goethe mit den Philosophen der mittleren Stoa teilte.

Über den ganzen philosophischen Bereich hin, vom Nachdenken über das ewige Schöpfertum Gottes bis zur Besinnung auf die tägliche menschliche Lebensführung, finden wir große Übereinstimmung zwischen Goetheschem und stoischem Denken. Beiden war als eine Grundüberzeugung der Pantheismus gemeinsam, der Glaube an einen die Natur erfüllenden Gott, an eine alldurchdringende Weltseele und an die Teilhabe jedes einzelnen Lebens am Leben des Ganzen. In diesem Pantheismus sind sowohl Polytheismus wie Monotheismus aufgehoben, um die unendliche Vielfalt göttlicher Offenbarung und die zugrundeliegende göttliche Einheit darzustellen. Goethes bewußt-heidnische Einstellung zur Offenbarung des Göttlichen in den Werken der Natur und des Menschen ist betont in einem Gedicht wie *Groß ist die Diana der Epheser*. Seine weitherzige, allumfassende Anschauung ist in dem bekannten Aphorismus ausgedrückt: *Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten*, und ähnlich in dem Brief an Jacobi vom 6. Januar 1813.

Heraklits und der Logos des Johannes", Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 33 (1950), 81—95, noch nicht zur Hand, der meiner Darstellung eine endgültige fachliche Bestätigung gibt und (obwohl ohne Beziehung auf den *Faust*) Goetheforschern eine bessere Aufklärung über den Begriff verschafft, als ihnen offenbar bisher zugänglich war. Nur drei kurze Zitate aus diesem Aufsatz: S. 82: „Aber diese 'Rede' Heraklits ist zugleich eine 'Lehre', und, da sie den Weltsinn, das Weltgesetz zu enthüllen sich anschickt, so ist sie inhaltlich gesehen auch zugleich 'Sinn', 'Gesetz'." S. 86: „Und jetzt [in der Stoa] fühlt man darin seine zeugende Kraft: als Logos spermatikos verehrt man ihn . . ." S. 92: „Wenn aber Iohannes niederschreibt: *καὶ ὁ λόγος σάρξ ἐγένετο*, wer will da den Zusammenhang leugnen mit der stoischen Lehre vom Logos, der das Sperma in sich enthält, also zeugt und Form schafft?"

Solcher Pantheismus ist natürlich von einem nicht schematischen sondern vitalen Monismus begleitet, der auch Raum genug hat, einen untergeordneten Dualismus und Pluralismus in sich aufzunehmen. Grundüberzeugung ist der Glaube an ein einziges, alldurchdringendes Gesetz, an einen einzigen substantiellen Geist und an die Untrüglichkeit der Erscheinungen. Aber daneben lebt das Wissen, daß diese Einheit auf farbiger Vielfalt und Fülle beruht, ja daß sie im wesentlichen dem dynamischen Zusammenstoß und der fruchtbaren Auflösung der Gegensätze entspringt — eine Einsicht, für die Goethe später die Ausdrücke Polarität und Steigerung verwandte.

Das gibt uns bereits den dritten Punkt, der den Philosophien der Stoa und Goethes gemeinsam ist: Dynamik. Gott ist für beide kein himmlischer Uhrmacher, der die Welt ein für allemal verfertigte, als perpetuum mobile, so daß er nun müßig auf dem Weltenthron sitzt und den Sphärenlauf betrachtet. Er ist auch kein geschäftiger Geist, der immer wieder in die Weltordnung eingreift. Er ist das bis zum Grunde erfüllende, ewig schöpferische Weltprinzip, das sich immer nur in Übereinstimmung mit dem Weltgesetz ausdrückt. Die stoische Bezeichnung für dieses Ewig-Schöpferische ist *logos spermatikos*, die Keimkraft des göttlichen Worts, ein Ausdruck, den Goethe verschiedentlich übertrug, um die Schöpferkraft von Natur und Mensch zu bezeichnen. Die Welt, mit allem, was an ihr ist, befindet sich in ständiger schöpferischer Entwicklung nach ewigen Gesetzen.

Dieser beständige Wechsel ist also nichts Sprunghaftes und Zufälliges, er findet im Kosmos, nicht im Chaos statt. Seine typische Form ist die des Zyklus; jede Bewegung und Veränderung von der astronomischen zur atomischen geht zyklisch vor sich. In der organischen Natur zeigt sich dies in der ununterbrochenen Stufenfolge und Wandlung von der anfänglichen Keimkraft zum voll entwickelten Organismus, mit neuem Samen und fortfahrendem Leben, wie auch in Auflösung und Rückkehr zu den Elementen. Mitten im ständigen Wechsel gibt es ewige Gesetzlichkeit und Ordnung; mit dem ewigen Kreislauf kommt Wachstum, fortschreitende Entwicklung — eine Vorstellungsverbindung, die Goethe durch das Bild der Spirale anschaulich machte.

Dieser Pantheismus, dieser Monismus und diese zyklische dynamische Schöpferkraft setzen natürlich die Göttlichkeit der Natur, die Einheit von Natur und Gott, die Identität von Substanz und Geist, Materie und Energie voraus. In dem symbolischen kosmischen Kreislauf steht das Licht für den sichtbaren Übergang vom Geist zur Materie. Goethes weitreichende Lichtsymbolik findet nirgendwo sonst eine so volle Entsprechung wie in den stoischen Schriften, sei es in Kleanthes' *Hymne an Zeus* oder in der Prosa der anderen Schulleiter.

Die Göttlichkeit der Natur hat eine weitere wichtige Folge, nämlich die der allgemeinen Gleichheit, einer ebenso großen Ehrfurcht vor dem Niedrigeren wie vor dem Höheren. Doch müssen wir an diesem Punkt einhalten und zunächst

eine Frage beantworten, die notwendig aufkommt: wo kann in dieser göttlichen und gerechten Natur Raum sein für das Böse, das es ja doch gibt? Das bringt uns zu einem ewig tief beunruhigenden Problem. Vom stoischen Standpunkt eines einzigen, durchgängig herrschenden Gesetzes aus muß es auch die Vision einer schließlichen Auflösung aller Gegensätze geben. Vernon Arnold kommt nach gründlicher Prüfung zu diesem Ergebnis: „Die zutreffendste Auffassung stoischer Lehre scheint zu sein, daß das Böse wirklich existiert, aber dem Guten an Kraft und Dauer nicht gleich ist; es ist eine Nebensache, kein primäres Weltprinzip." Goethe gab der gleichen Überzeugung im *Prolog im Himmel* Ausdruck, in dem der Herr die Gesetze verkündet, nach denen das Drama Fausts ablaufen soll.

Diese Überlegungen haben uns schon dahin geführt, der Göttlichkeit der Natur ihre notwendige Entsprechung, nämlich die Göttlichkeit des Menschen, hinzuzufügen. Der Mensch nimmt in der lebendigen Natur einen mittleren Platz ein, etwa dem Platz entsprechend, den das Licht im Reich der Energie und Materie einnimmt. Seine Aufgabe hier ist, zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen zu vermitteln, das eine durch die Zuführung der Kraft des andern emporzuheben. Für diese seine Hauptaufgabe ist er mit den notwendigen Fähigkeiten ausgestattet; er ist sowohl Gottessohn als Erdensohn; aber ihm ist es überlassen, diese Fähigkeiten harmonisch und wirksam zu entfalten.

Der so ausgestattete Mensch kann wohl Mikrokosmos genannt werden, enthält er doch in sich, potentiell und symbolisch, alle Eigenschaften der großen Natur, des Makrokosmos, und seines innewohnenden göttlichen Geistes. So wie Gott in der großen Natur rastlos schöpferisch tätig ist, kann sich der Mensch in seiner kleineren Sphäre am besten verwirklichen und seine höchste Pflicht tun, wenn er ein Leben schöpferischer Tätigkeit führt. Die Analogie von göttlichem und menschlichem Schöpfertum ist ein stoischer Gemeinplatz, aber seine Anwendung auf die Psychologie der künstlerischen Schöpfung scheint (mit einer wichtigen antiken Ausnahme) zuerst in der Renaissance entwickelt worden zu sein. Ein prächtiges Beispiel von Goethes Darstellung des menschlichen mikrokosmischen Schöpfertums findet sich in seinem *Winckelmann*-Aufsatz, im Abschnitt über *Schönheit.*

Die Folgerungen aus all dem Vorhergehenden betreffen nicht nur die Göttlichkeit des Menschen, sondern auch sein praktisches Leben. Aus der im Mittelpunkt stehenden Vorstellung eines einzigen, allgemeingültigen Gesetzes folgt die ethische Grundpflicht eines Lebens nach der Natur, harmonisch, gesetzmäßig, vernünftig. Chrysippos formuliert das knapp und treffend, wenn er das höchste Gut kennzeichnet als *ein Leben nach der Natur, d.h. sowohl nach der allgemeinen Natur wie auch nach unserer eigenen persönlichen Natur, denn unsere persönlichen Naturen sind Teil der Natur des Ganzen.* Die Lehre von der harmonischen Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos schließt deutlich ein, daß der Mensch in dieser Welt nur erfolgreich wirken kann in dem Maß, in dem

er die Gesetze des Universums zum Prinzip seines eigenen Handelns macht. Wie Kant diesen alten stoischen Satz neu formulierte, ist geläufig.

Zum Prinzip der Gleichwertigkeit in der Natur und der auch dem Niedrigeren geschuldeten Ehrfurcht gehört notwendig das Prinzip der Gleichheit des Menschen und die Ehrfurcht vor eines jeden Menschenwürde, in welcher Lage auch immer er sich befinden mag. Die Stoiker erfanden das Wort Kosmopolit, Weltbürger, und entwickelten aus diesem Begriff Prinzipien menschlicher Haltung und Lebensführung. Es ist bezeichnend, daß der eine der beiden letzten großen stoischen Philosophen, Marc Aurel, Kaiser war, der andere, Epiktet, Sklave. Beide wurden gleich verehrt. Goethes ruhiges, unaufdringliches Weltbürgertum war würdige Nachfolge. Natürlich war keiner von ihnen so albern und wirklichkeitsfremd, in unterschiedslose Gleichmacherei zu verfallen. Ein ausgewogener Realismus und eine gründliche Kenntnis der langen Folge von Abstufungen in der Natur und im Menschen verschonten sie vor der oft heillosen Logik unserer Zeit. Die gesunden und echten Folgerungen aus dem Prinzip der Gleichheit und Ehrfurcht lassen sich vielleicht am besten aus den Dialogen Ciceros oder aus solch einem geistesverwandten Werk wie dem *Wilhelm Meister* ablesen, sei es aus den Plänen Lotharios oder den erzieherischen Leitsätzen der Pädagogischen Provinz oder den Plänen der Auswanderer nach Amerika.

Ein dem Gleichgewicht dienender Faktor, den wir wie bei den Stoikern auch stets bei Goethe finden, war die bereitwillige Anerkennung der Forderungen des täglichen Lebens, des Wertes der täglich gewissenhaft zu erfüllenden Runde der Pflichten, denen sich Goethe nie mit der Ausrede entzog, er sei ein Genie. Das bedeutet natürlich nicht, daß er sich von anderen sagen ließ, was seine Pflichten seien, oder daß er sich von seinen höchsten Pflichten durch Anforderungen von außen ablenken ließ. Goethes Lebenserfahrung führte ihn zu der Überzeugung, daß Einsicht im Handeln entwickelt wird und wieder zum Handeln führt.

Auch dem persönlichen Gleichgewicht dienend war seine gesellschaftliche Fügsamkeit und seine bereitwillige Anpassung an die Umwelt, kurz, alles, was der Ciceronische Begriff des *decorum*, des Angemessenen, enthält. Äußere Anpassung ließ er jedoch nie seine innere Ganzheit beeinträchtigen oder seine private Sphäre verletzen. Hervorstechend ist stets seine klare Objektivität und seine gesunde Anpassung an das Leben, wie es nun einmal ist, sein unbeirrtes Festhalten an seiner Lebensanschauung und Vermeiden jeder enttäuschten Bitterkeit — obwohl er doch auch immer wieder, recht menschlich, in seine charakteristischen Fehler verfiel. Er wußte um die dunklen Lebensmächte, die den Menschen von innen und außen angreifen, aber er wußte auch, wie der Mensch sie zu überwinden bemüht sein soll.

Ebenso wichtig sind die Biegsamkeit und Lebensnähe, die unlöslicher Bestandteil seiner Philosophie sind. Im Rahmen des einen universalen Gesetzes gibt es größte Vielfalt, Verwicklung und anscheinend unlösliche Widersprüche. Kein

von Menschen ausgedachtes streng folgerichtiges System könnte je dieser verwirrenden Vielfalt gerecht werden, die irgendwie doch nie ins Chaos abgleitet, sondern immer ihre Hauptlinien von Gesetzlichkeit aufweist. Goethe bewies den gleichen gesunden Menschenverstand wie die Stoiker, indem er eine Einsicht oder Beobachtung nicht deshalb schon zurückwies, weil sie mit anderen erkannten Wahrheiten nicht in logische Übereinstimmung zu bringen war. Obwohl er im ganzen Schellings Naturphilosophie sympathisch gegenüberstand, im Grunde deshalb, weil sie sich aus vielen gleichen Quellen nährte wie seine eigene, machte ihn doch sehr bedenklich, daß sie alles auf ein System zurückführen wollte, wie er Schiller am 21. Februar 1798 schrieb: *In Schellings Ideen habe ich wieder etwas gelesen, und es ist immer merkwürdig sich mit ihm zu unterhalten; doch glaube ich zu finden, daß er das, was den Vorstellungsarten, die er in Gang bringen möchte, widerspricht, gar bedächtig verschweigt, und was habe ich denn an einer Idee, die mich nötigt, meinen Vorrat von Phänomenen zu verkümmern.* Goethe zog es vor, wie alle anderen weisen unsystematischen Philosophen vor ihm, eher Logik und Widerspruchslosigkeit aufzugeben als irgendeinen Teil beobachteter und bewiesener Wahrheit. Er glaubte mit gleicher Überzeugung an das Schicksal und an die menschliche Freiheit, und schaute mit den Stoikern über das vordergründige Paradox hinaus auf seine endliche Auflösung. Da endgültige Wahrheit den Menschen nicht gegeben ist, muß der Mensch, wenn auch kritisch und behutsam, nach den Regeln der allgemeinen Übereinkunft, der Vernünftigkeit, Wahrscheinlichkeit und Erfahrung handeln, und nicht deshalb töricht an aller Erkenntnis verzweifeln, einfach weil sie noch unvollkommen ist und sich nicht zur Einordnung in ein lückenlos gefügtes System hergibt.

Damit haben wir den ganzen Kreis abgeschritten und kommen zu dem Schlußsatz dieser Philosophie, ihrem Prinzip des symbolischen Wissens. Die absolute Wahrheit ist nicht erreichbar, aber eine Vielzahl von Wahrheiten ist es, und Fortschritt in der Erkenntnis ist eine Erfahrungstatsache. Gott ist unerkennbar; der Mensch kann Ihn nicht von Angesicht zu Angesicht schauen, aber er kann viel über Gott lernen durch das Studium Seiner Selbstoffenbarung in der Natur und im Naturgesetz. Der Mensch kann durch Innenschau nichts Verläßliches über sich lernen, weil sein Urteil haltlos zwischen ungerechtfertigtem Größenwahn und ebenso unberechtigter Selbsterniedrigung hin- und herschwanken wird. Aber an den Früchten seiner Tätigkeit wird er bald seinen wahren Wert ablesen können. Der Mensch soll nicht die einzigen ihm gegebenen Hilfsmittel verachten, mit denen er annähernd zu so etwas wie Erkenntnis und Weisheit kommen kann, nämlich seine gesunden Sinne, seine Beobachtungsgabe, sein Vernunftvermögen und seine Urteilskraft.

*Den Sinnen hast du dann zu trauen,*
*Kein Falsches lassen sie dich schauen,*
*Wenn dein Verstand dich wach erhält.*

Was darüber hinausgeht, sollte er besser dem Jenseits überlassen, in Übereinstimmung mit des alten Faust Lebensrückschau (11441—8) oder den auffallend ähnlichen Worten des unbekannten lateinischen Dichters des *Aetna* (252—7):

> *sed prior haec hominis cura est cognoscere terram*
> *et quae tot miranda tulit natura notare.*
> *haec nobis magis affinis caelestibus astris.*
> *nam quae mortali spes quaeve amentia maior*
> *in Iovis errantem regno perquirere velle,*
> *tantum opus ante pedes transire et perdere segnem.*

Wir wissen aus so vielen anderen Äußerungen Goethes, daß er persönlich diese Überzeugung seines alten Faust und des antiken Dichters teilte; wir wissen auch, daß der das Drama beschließende himmlische *Chorus mysticus* seine eigene Überzeugung von der symbolischen Natur der dem Menschen erreichbaren Wahrheit wiedergab. Hier, wie durch den ganzen philosophischen Bereich, in dem Verbindungen vom Kern seiner Anschauung bis zu den Ausläufern führen, blieb Goethe in der treu bewahrten, unversehrten, schöpferischen Weiterführung einer alten Tradition.

# Die Abenteurergestalt bei Hugo von Hofmannsthal.

Von

Ewald Grether (Freiburg i. Br.).

Zum 25. Todestag am 15. Juli 1954.

Das Gedenken der Toten war vornehmstes Amt und dringlichste Aufgabe für Hofmannsthal selbst. Aus inniger Anteilnahme und feinem Taktgefühl lebte und atmete dieser Dichter aus der Welt des Vergangenen, tief darum besorgt, das Unvergängliche seiner Zeit wieder zugänglich zu machen. Sein Leben und Werk sind vor allem in den Arbeiten von K. J. Naef, Grete und H. H. Schaeder und Walther Brecht ausführlich gewürdigt worden, und die Sammlung von Zeugnissen seiner Freunde über ihn, die H. A. Fiechtner drei Jahre nach seinem Tode herausgegeben hat, vermittelt von seinem Wesen und Wirken aus einer persönlich-intimen Sphäre heraus ein besonders eindrucksvolles Bild. In diesen Berichten, nicht zuletzt in den Erinnerungen an Hofmannsthal von C. J. Burckhardt, kommt immer wieder das Erstaunen über die geniale Fähigkeit des Dichters zum Ausdruck, die feinsten geistigen Schwingungen seiner Zeit wahrzunehmen, aus ihnen ahnungsvoll selbst das Zukünftige zu erfühlen, und besonders über seinen hochempfindlichen historischen Sinn, vermöge dessen der Dichter ganze versunkene Kulturlandschaften zu schauen, zu beleben und in der Sprache wieder heraufzubeschwören vermag[1].

Was das Verständnis für das Verhältnis des Dichters zur Tradition noch erweitern und vertiefen würde, und was von der bisherigen Hofmannsthal-Forschung noch nicht herausgearbeitet worden ist, das ist die Bedeutung der Abenteurergestalt in seinem Werk, vornehmlich, wo sie in ihrer Metamorphose als Dichter, als geistig schaffender Mensch überhaupt auftritt. Zwar hat R. Alewyn im Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 34/35 das Thema bereits aufgegriffen und in seiner Analyse von Hofmannsthals erster Komödie *Christinas Heimreise* den Abenteurer Florindo anschaulich charakterisiert und viele Ausblicke in die abenteuerliche Lebensform gegeben. Es gehörte aber nicht zum Aufgabenbereich seiner Arbeit, die Verwandlung der Gestalt ins Geistige im Werk Hofmannsthals nachzuweisen. Seine Darstellungen stehen vielmehr unter der Fragestellung nach dem impressionistischen Lebensbegriff, den der Verfasser an der Gestalt des Abenteurers erhellt, und von der er meint, Hofmannsthal habe sie gegenüber der Lebenstüchtigkeit eines in der Ehe verankerten Menschen,

[1] Bei der eingangs erwähnten Literatur über Hofmannsthal handelt es sich um folgende Arbeiten: K. J. Naef, Hugo von Hofmannsthal, 1938. — Grete und H. H. Schaeder, Hugo von Hofmannsthal, 1933. — W. Brecht, Hofmannsthals Ad me ipsum und seine Bedeutung: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts, 1930. — H. A. Fiechtner, Hugo von Hofmannsthal, Die Gestalt des Dichters im Spiegel seiner Freunde, 1932. — C. J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters, 1943.

des Kapitäns im Lustspiel, mehr und mehr in den Hintergrund treten lassen. Daß sie ihre Bedeutung aber voll und ganz beibehält, mögen die vorliegenden Ausführungen u. a. zeigen.

Um in der Art einer Totengedenkschrift die Metamorphose der Abenteurergestalt bei Hofmannsthal zum Erlebnis zu bringen, ist es sinnvoll, von einer Analyse der beiden Abenteurerdramen von 1899 und 1910 auszugehen, darauf die Ausweitung des abenteuerlichen Prinzips in einer stufenweisen Erfahrung der sinnlich vernehmbaren Welt bis hinein ins Übersinnliche, ins Reich der Toten, nachzuzeichnen, sodann die typisch abenteuerliche Seelenverfassung, wie sie dem neueren Dichter im Sinne der beiden Reden von 1907 und 1927, *Der Dichter und diese Zeit* und *Vom Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, eigen ist, darzustellen und endlich den ganzen großen Prozeß innerer Reifung und Läuterung der abenteuerlichen Existenz mit der Erhellung der Meisterschaft ihres Wirkens in der Welt des Geistes, wie sie sich etwa in der Gestalt eines Literarhistorikers im Sinne Hofmannsthals bekunden würde, zu beschließen[2].

## I.

Adventura, das Zukommende, Zukünftige im erwartungsvollen Offensein für ein Neues, Unbekanntes ist der Sinn des Wortes Abenteuer. Es meint ein wesenhaft menschliches Grundverhalten gegenüber Welt und Ich, das Wissen um ein ewiges Auf-dem-Wege-sein, um das Unvollendbare des Menschseins. Ein immer noch Größeres, ganz anderes, noch nicht Bewältigtes ist dem abenteuerlichen Menschen stets vorgegeben. Der rastlosen Dynamik seiner Welt- und Selbsterfahrung tun sich immer neue Räume und Möglichkeiten auf, immer wird er etwas vor und über sich haben. Seine Progression ist grenzenlos, sein Ziel wird schon im Angehen überholt, neue Ziele leuchten bereits in der Bewegung auf das alte auf. Er ist im andauernden Übergang.

Der Begriff hatte in den einzelnen Epochen der deutschen Literatur verschiedene Bedeutungsgehalte und Klangfarben. War in der mittelalterlichen Dichtung die *aventiure* noch Bezeichnung für heldische Taten im kriegerischen und erotischen Sinn, für ritterliche Erfahrungen des Lebens, für kämpferische Vorstöße in die Welt, so hatte das Abenteuerliche in der Zeit der Erschütterung und Auflösung des mittelalterlichen Weltbildes den Sinn des Wagnisses ins Verbotene hinein angenommen. Angefangen mit dem Willen zu freiem, un-

[2] Werke und Briefe Hofmannsthals werden nach folgenden Ausgaben zitiert: *Gesammelte Werke*, 6 Bde., Berlin 1924 (*WW* 1924). — *Gesammelte Werke*, 3 Bde., Berlin 1934 (*WW* 1934). — *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Stockholm 1947 (*WW* 1947). — *Briefe 1890—1909*, 2 Bde., Berlin 1935—37 (*BB* 1935). — *Loris, Die Prosa des jungen Hofmannsthal*, Berlin 1930 (*Loris*). — *Die Berührung der Sphären*, Berlin 1931 (*Berührung*). — *Die prosaischen Schriften*, 3 Bde., Berlin 1918 (*Prosa*). — *Andreas oder Die Vereinigten, Fragmente eines Romans*, Berlin 1932 (*Andreas*). — *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, Sonderveröffentlichung der Neuen deutschen Beiträge, München 1927 (*Das Schrifttum*). — *Gedichte*, Insel-Ausgabe Nr. 461 (*Gedichte*). — *Briefwechsel mit Richard Strauß*, Berlin, Wien, Leipzig 1926 (*Briefwechsel mit Richard Strauß*).

abhängigem Personsein im Wissen um die *dignitas hominis* bis hin zur stolzen Kritik an den alten, ehrwürdigen Autoritäten, vom heimlichen Erforschen der verborgenen Kräfte in der Natur bis zu deren Mißbrauch im verbotenen magischen Experiment: überall meldete sich ein Zug zur neugierigen Erkundung eines bisher Geheiligten an. Die Zeit der Magi und Fausti gab dem Abenteuerlichen einen Anflug von grausig-freudigem Erschrecken im Unerlaubten. Schon hier, doch mehr noch im Barockzeitalter, lebte der Fortunagedanke wieder auf. Das Glücksritterliche der Helden der großen Barockromane war gehalten von den unzerreißbaren Banden der Liebe, die konsequente Durchführung all ihrer noch so verschlungenen Lebensläufe war gesichert durch die zügelnden Mächte der ratio und der virtu, das Abenteuerliche ihrer Lebenspilgerschaft war in unendlichen Mechanismen aufgehoben. Eine besondere Form der Abenteuerlichkeit war in diesem Raum das Theatralische der ganzen Lebensgestaltung, deren Verallgemeinerung bis ins Kosmische hinein bei den Spaniern in der Vorstellung vom Welttheater ihre Blüte gefunden hat. In anderer Form kam es dann in der Romantik zu einer Ausweitung des Abenteuerlichen in sämtliche Lebensbereiche hinein. Sie hatte in Natur, Mensch, Welt, Überwelt, im Nächtlichen und Wunderbaren, in Magie und Liebe, in Wahnsinn, Tod und Doppelgängerei, im Göttlichen und Dämonischen, in der Krankheit, im Illusionären, im Exzessiven und Philiströsen die großen Anlässe ihrer nie zu Ende gelangenden Bewegungen gefunden, hier ist das Abenteuerliche universale Kategorie. Der Impressionismus umgab den Begriff mit der Atmosphäre des Vieldeutigen, des gleitenden Sichfallenlassens und Verwandelns. Theaterluft und mehr noch die Düfte der Lagunenstadt stiegen empor. Das Abenteuer der Seele in der Welt unendlicher Reizsamkeiten und Sensationen gehört hierher, das Schlaglichtartige, Abrupte, Inselhafte des Lebens, die Verfremdungen der Welt durch Anästhesien und Hyperästhesien, der andauernde Wechsel der Zustände, Stimmungen und Neigungen. Das Abenteuerliche kann hier nur in Verbindung mit dem Wandelbaren, Fließenden und Gleitenden gesehen werden.

Nun ist es bezeichnend, daß gerade hier, wo das Abenteuer mit dem Vorzeichen des Dekadenten, der hysterisch-exotischen Schwäche versehen zu sein scheint, das Prinzip der Verwandlung auf es selbst im positiven Sinne angewandt wurde. Die wesenhaft impressionistische Bestimmung des Abenteuerlichen im Wandelbaren wurde Ausgang für eine Metamorphose und Entfaltung des abenteuerlichen Prinzips, das selbst im höchsten Bereich menschlichen Wirkens, im Reich des Geistes, als Grundverfassung eines ganz bestimmten Menschentyps erkannt zu werden vermag.

Der Impressionismus hatte die Keime seiner Überwindung in sich selbst getragen, und das kam besonders schön bei Hugo von Hofmannsthal zum Ausdruck. Seine Blickschulung für das Wilhelm-Meisterliche, sein schon früh lebendiger Wille zum Ethischen, Haltverleihenden des Lebens, wirkte dem Auflösenden, dem müden Abgleiten und der hysterischen Willenlosigkeit seiner Zeit

entgegen. Da es nun im Wesen dieses Dichters lag, aus einer angeborenen Konzilianz im Zusammenhang mit seiner Zeit und der Tradition zu schaffen, so führte das zu einem Absorbieren und Amalgamieren auch all der negativen Elemente seiner Zeit, die einer Aufnahme und Einordnung fähig waren, zu einem andauernden Synthetisieren und Umgestalten. Daß dieser Vorgang in der Atmosphäre seiner Zeit sich abspielte, daß seine spielerischen Versuche zuweilen nur im Lichte des Zweideutigen sichtbar wurden, daß das Problem der dichterischen Verantwortlichkeit gerade auf ihn mit einer besonderen Dringlichkeit angewandt werden mußte, darf nicht wunder nehmen. Das schillerndste Thema, das Thema seiner Zeit, war Gegenstand seiner Besinnung und dichterischen Gestaltung geworden.

## II.

Als Hofmannsthal im Herbst des Jahres 1898 für ein paar Wochen in Venedig weilte, hatte er am 21. September einen kurzen Brief an seinen Vater geschrieben, in welchem es heißt: . . . *Wetter wundervoll. Befinden sehr gut. Habe eine größere Arbeit angefangen nach einem Stück aus den Memoiren des Casanova. Dich und Mama umarmt Euer Hugo*[3].

Aus den *Memoiren des Casanova*, jenes Repräsentanten also einer ganz bestimmten Spielform des abenteuerlichen Menschen, der erotischen, beladen mit dem ganzen Duft und Zauber eines wechselreichen, interessanten Lebens, vor allem aber umwittert von der berückenden, schwindelerregenden und fast betäubenden Atmosphäre Venedigs, einer Figur, von der dann eine ganz eigentümliche Anziehungskraft gerade auf die Dichter des Impressionismus ausgegangen war.

Nicht weniger anziehend war die Stadt selbst. Hermann Hesse, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke, besonders Thomas Mann im *Tod in Venedig* und viele andere hatten ihre unwahrscheinliche Schönheit in der Dichtung heraufbeschworen[4]. Hugo von Hofmannsthal, der sie schon früh auf mehreren Reisen kennengelernt und in sein Schaffen immer wieder mit einbezogen hatte, war fasziniert von der ganzen Farbenpracht, dem Vielgestaltigen und Phantastischen ihrer Anlage, der leise fiebernden, durchleuchteten Luft oder dem nackten Blau ihres Himmels. In der Rede Gabriele D'Annunzios preist er die *marmorne Stadt, sie strebt aus den wundervoll leichten Wolken nieder, liegt rings im glänzenden Meer verborgen, scheint das ganze geheimnisvolle Gebilde aus Brücken, Palästen und Türmen mit geistigen Kräften schwebend zu halten*[5].

[3] *BB* 1935 (21. Sept. 1898).

[4] Zum Venedig-Bild vgl. Thea von Seuffert: Venedig im Erlebnis deutscher Dichter, Italienische Studien II, 1937. — Zum Problem des Abenteurers allgemein siehe Georg Simmel: Das Abenteuer in: Philosophische Kultur, Leipzig 1911, und dessen Studie über Venedig in: Zur Philosophie der Kunst, Leipzig 1922.

[5] *Loris*, S. 123 (zit. aus Seuffert, S. 149).

Venedig scheint die Stadt des vollen, reichen Lebens, der farbensatten, dunkelglühenden Schönheit. Unvergeßliche Augenblicke hatte der Dichter festgehalten in seinen *Erinnerungen schöner Tage*: ... *die Luft war gesättigt von aufgelöstem Gold, und wie ein Niederschlag aus der Luft hing an den Palästen, die die Seiten des großen Platzes bilden, ein Hauch von Abendrot*[6].

Venedig war es auch, das ihn mit dem süßen Geheimnis der Verwandlung durchglühte. Ergriffen von ihrer betörenden und begeisternden Macht, hatte er ausgerufen: *Auf Verwandlungen geht unsere tiefste Lust. Von dieser entzückenden Wahrheit brannte das Denken so hell wie eine lodernde Fackel*[7].

Verwandlung aber ist das Element der Stadt selbst. Das helle, kristallklare Bild lockender Schönheit und feuchtverklärter Reinheit kann sich umkehren in das unheimliche, in künstlichem Zwielicht schwebende Gegenbild, auf dem ein Bann liegt. Dann ruft der Dichter aus:

*Mich ekelt dies Venedig, die Spelunke,*
*ohn' Licht und Luft, von faulen Fischen stinkend!*
*Dies Mörderloch, wo hinter jedem Vorhang*
*Spione hocken, wo sie jeden Brief*
*erbrechen, jeden Atemzug erhorchen!*
*Ich will nicht mehr auf diesem Wasser fahren,*
*aus dem die starren Augen der Ertränkten*
*mich ansehn, daß der Atem in der Kehle*
*mir stecken bleibt . . .*[8].

Ein anderes Venedig steigt da herauf, eines der Nächte und des Entsetzens, der dunklen Prächte und Wollüste, ein Erzbabel des Lasters.

Dort, in Venedig, hatte der junge Hofmannsthal einen unaufhaltsamen und entzückenden Sturz des Daseins kennengelernt, die ganze eindringliche, verführerische Gewalt dieser Stadt, ihr Gleitendes, Zehrendes und Aushöhlendes, hatte sich aber nicht hinabziehen lassen von ihr, sondern sie als Kraftprobe überstanden und ihr Geheimnis aus distanzierter Hingabe erlauscht.

Die magische Anziehungskraft der Stadt liegt gerade in ihrer Doppelgesichtigkeit. Das Zweideutige ist ihr Element. Ihr Grund und Boden ist schon fragwürdig, er ist nicht Wasser und nicht Land. Festes und Flüssiges, Gassen und Kanäle, Übergänge und Untergänge wechseln ab und zerreißen alles in Inseln. Viele Wege verlaufen in Sackgassen, in den Kanälen fließt lautlos das Wasser, und niemand weiß eigentlich wohin. Die stolz emporgereckten Paläste blicken zweideutig lächelnd auf die Menschen herab. Es sind die Fassaden der einstmals in märchenhaftem Reichtum blühenden, in die diplomatischen Beziehungen des ganzen Abendlandes hineinverwobenen Republik. Die Leute huschen in Masken

[6] *Berührung*, S. 9. [7] dass., S. 14.
[8] *WW* 1924, VI, S. 357ff. (zit. aus Seuffert, S. 151).

über die Straßen. Das Leben kann dort so theatermäßig und traumhaft erscheinen. Später wird Andreas sagen, es sei alles *so arg puppenhaft*[9].

Venedig, die Stadt der großen Karnevale, der Verstellungen und Intrigen, wo plötzlich alles ganz anders werden oder gleitend ineinander verschwimmen kann, ist eine Grenzstadt mit unendlich vielen Möglichkeiten, sie kann ein Paradies der Schönheit, der blendenden Reinheit sein, eine Hochburg aller edlen Künste, oder aber ein saugender, giftig-süßer Sumpf, geschwängert mit Parfüm und Moderduft zugleich, ein toller Zauberboden mit all seinen emporschießenden Giftpilzen und farbenschönen, verführerischen Blumen des Bösen unter den künstlichen Sonnen der Lampions, kurz: sie ist das eigentliche Element, der rechte Hexenkessel für das wilde, schäumende, verzischende und in nichts zerrinnende Leben eines Abenteurers, der sich blind in ihre tollen Strudel hineinstürzen wird.

Das Stück nach den *Memoiren* des Casanova heißt: *Der Abenteurer und die Sängerin*. In einem venezianischen Palast mit barocker Ausstattung tritt mit weltmännischer Gebärde ein Baron auf und redet mit viel Schwung auf einen Begleiter ein, der ganz bestürzt ist von der ausladenden, wild bewegten und zugleich so zutraulichen Art seines Benehmens. In seiner Stimme liegt etwas erregt Schwingendes, etwas Fieberhaftes und Trunkenes. Er verherrlicht Venedig:

*Es blieb ein Etwas in der Luft,*
*im Blut! Mit rosenfarb'nen Muschellippen küßte*
*das Meer und leckte mit smaragdnen Zungen*
*die Füße dieser Stadt! Die Kirchen stiegen*
*wie Häuser der verschwieg'nen Lust empor*[10].

Er erzählt von der Weise, wie er ein Mädchen, eine vorher in der Oper gesehene Sängerin namens Vittoria, vor vielen Jahren in seinen Armen zum Weib gemacht hatte:

*Sie glühte unter meinen Küssen auf.*
*Sie hatte einen andern Mantel dann*
*von nacktem Glanz und ungreifbarem Gold.*
*Ihr Hals war angeschwollen und ihr Mund*
*gekrümmt vom Schluchzen grenzenloser Lust . . .*[11].

Der Begleiter ist der Gatte Vittorias und ahnt Entsetzliches. Der Baron aber will ein Fest veranstalten, will

[9] *Andreas*, S. 114 (zit. aus Seuffert, S. 157).
[10] *WW* 1924, V, S. 8 (zit. aus Seuffert, S. 148).
[11] *WW* 1934, II, S. 10.

*. . . den Campanile um und um*
*in Rosen und Narzissen wickeln.*
*Droben auf seiner höchsten Spitze*
*sollen Flammen*
*von Sandelholz, genährt mit Rosenöl,*
*den Leib der Nacht mit Riesenarmen fassen*[12].

Mit einer fast knabenhaften Munterkeit macht er Frauen in einer Abendgesellschaft Komplimente und knüpft ein neues Verhältnis mit einer anderen Sängerin an, der Redegonda.

Es kommt zu einer Begegnung mit Vittoria. Sie ist fast wie abwesend, mit verhaltener Stimme, zitternd vor innerer Erregung und leise weinend spricht sie ihn an. Sein Bild wohnt nach den langen Jahren der Trennung immer noch in ihr. Sie fragt ihn, ob er noch er selber sei. Sie war geblieben, hatte in dieser Stadt, *wo keine Gärten sind, nur Stein und Wasser*[13], nicht altern können. Sie fühlt, erst leise, dann immer mehr, daß sie sich innerlich ferne sind. Sie erinnert sich an früher. Sein Verlassen dann, sein Fernsein hatte sie zu einem reinen, zarten Gefäß gemacht, sie ist nur noch Stimme, silberhelle, aus Leid und Verzicht geborene Stimme.

*Hast du mich nicht*
*singen gehört? Sie sagen, daß es finstrer*
*und lichter wird in einer großen Kirche*
*von meinem Singen . . .*
*In meiner Stimme schwebt die höchste Wonne*
*auf goldnen Gipfeln und der goldne Abgrund*
*der tiefsten Schmerzen schwebt in meiner Stimme.*
*Dies ist mein alles, ich bin ausgehöhlt*
*wie der gewölbte Leib von einer Laute,*
*das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:*
*Und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz*[14].

Die Stimme war ihr als einziges geblieben, das unfreiwillige Geschenk einer abenteuerlichen Begegnung, ein Geschenk des Lebens, mit dem sie durch Jahre hindurch das Bild ihres Geliebten heraufbeschworen hatte. Wonnen und Qualen hatte sie erlebt, tief durchlitten den Schmerz seines Verlassens, doch stets war Erinnerung in ihr lebendig geblieben, als eine Bewahrende hatte sie weiter geliebt.

Nun wirbt der Baron wieder um sie. Wirbt, obwohl er ganz genau weiß, daß Vittoria sich inzwischen verheiratet, daß er selbst kurz zuvor ein neues Aben-

[12] dass., S. 15. [13] dass., S. 48. [14] dass., S. 50.

teuer mit der Redegonda angefangen hatte. Ihr Versunkensein in die Erinnerung, ihr versonnenes, wehmütig-verhaltenes Gedenken an die Zeit, da die Treue zu seinem Bild der Halt ihres Lebens war, das glaubt nun der Baron zum Anlaß eines neuen Abenteuers nehmen zu dürfen. Allein ihr ganzes Schicksal verbietet's ungeheuer! Durch ihn war ein Heiliges in ihr erwacht, ihre Stimme, von ihm hatte sie ein Kind empfangen, einen Sohn, die Weihe der Mutterschaft war ihr zuteil geworden. Als Gattin des Lorenzo Venier hatte sie das Geheimnis der Ehe erfahren. Weitab von jener rauschhaften Begegnung mit dem Baron, damals in Neapel, die er bezeichnenderweise jetzt auch noch verwechselt mit einer anderen in Genua, geläutert, rein, nur lauschend auf den Nachklang einer schmerzlich-beglückenden Erinnerung, steht sie ihm jetzt gegenüber. Für den Augenblick nur war sie vorhin in der Oper noch einmal sein Geschöpf geworden, waren all die Wonnen und Qualen der Vergangenheit nochmals heraufgebrochen, hatten die Geschenke des Lebens aus jener Begegnung mit ihm sich nochmals verdichtet. Nun aber vollzieht sich ein leises Sichlösen, sie nimmt sich behutsam zurück, wird wieder sie selbst und gewinnt fast etwas Mütterliches zu ihm.

Der Baron kann nicht altern, und die Sängerin kann auch nicht altern. Doch welch ein Unterschied! Der Abenteurer jagt dem Schein von Seifenblasen nach, bricht gierig in das Schicksal anderer Menschen ein, bleibt im Grunde unberührt, unverbindlich, treulos, schicksallos und immer gleich im tollsten Wechsel. Die Sängerin hat eine schwere Lüge auf sich genommen, eine Lebenslüge, sie hat sich ihrem eigenen Kind, das sie vom Baron empfangen hatte, als Schwester ausgegeben und hat auch ihren Mann stets in diesem Glauben gehalten, hat also die privatesten, intimsten Bezüge nur in Rollen gespielt, hat immer etwas anderes scheinen müssen, als sie war. Sie hat nur äußerlich ein Schicksal, ist sich selbst eine Doppelgängerin, lebt im Grunde zeitlos, tief einsam und die hohen menschlichen Satzungen nur in Rollen erfüllend. Denn auch ihrem Mann war sie im Innersten fern bis jetzt, das Bild des Barons hatte stets in ihr gelebt. Sie konnte sich in jedes Alter hineinverwandeln, war ihrem Sohn Mutter und Schwester zugleich. Der Baron hat kein Schicksal, weil er nur in zusammenhanglosen Ausbrüchen und Ausfällen aus sich selbst an andere Menschen hin und in sie hinein lebt, in chaotisch-turbulenten Exzessen wilder Lebensgier, die um so unbefriedigter bleibt, je intensiver, je rascher im Wechsel sie sich festsaugt und wieder abstößt. Die Sängerin hat keines, weil sie lügen muß *wie ein Grabstein* und sich fürs ganze Leben in Rollen gebunden hat.

Nun kreuzt der Urheber ihres künstlichen Daseins, der unfreiwillige, zufällige Schöpfer ihres der Kunst geweihten Lebens mit seinen zweideutig lächelnden Geschenken und seinen schweren Kosten ihre Wege wieder. Wird er ihr Geheimnis verraten? Wird er sich zu seinem Sohn bekennen? Er streift sie nur, gibt ungewollt die Sängerin sich selbst zurück, bleibt seinem Sohn ein Fremder und geht fort. Ein Plötzlicher, der schien und verlosch, der sein Feuer weitergegeben hatte, wo es zur hellen Flamme aufgeleuchtet war, enteilend zu neuem Glühen,

rastlos, ohne Halt, die Welt einsaugend und wieder verwerfend, selber im Sog einer unbändigen dämonischen Gewalt und selber ein Verworfener, so stürzt er neuen Abenteuern entgegen. — Vittoria aber hat alle schlimmen Vermutungen ihres Mannes verscheucht, spielt ihre Rolle weiter bis ans Ende und singt in Einsamkeit das hohe Lied der Ariadne.

Die Gestalt des Abenteurers ist hier bestimmt durch eine dämonische Besessenheit von sich selbst, eine rastlose, unaufhaltsame Dynamik, durch eine enorme Gespanntheit des Lebensgefühls, eine wahre Gier, die Welt zu verbrauchen und zu genießen. Der Baron hat ein unbedingtes Vertrauen auf seine Kraft. Die Welt ist ihm ein Ding, auf das er sich *mit sieben Sinnen so lange werfen kann, als Tag und Nächte ihn wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen. Leben!*, ruft er aus, *gefangen liegen, schon den Tritt des Henkers schlürfen hören im Morgengrauen und sich zusammenziehen wie ein Igel,*

*gesträubt vor Angst und starrend noch vor Leben!*
*Dann wieder frei sein! atmen! wie ein Schwamm*
*die Welt einsaugen . . .*
*. . . Dann die Herzoginnen im Spitzenbette*
*weinen lassen und*
*den dumpfen Weg zur Magd, du glaubst mir nicht?*[15].

Ruhelos und treulos, gehetzt und ohne jede Bindung rast er von einer Frau zur andern, Europa ist sein Haus, die Welt sein Garten, der Wunsch erschafft ihm Vaterländer. Die Göttin Gelegenheit gelte es nur zu packen und kurz auf einem Rad zu stehen, *des Speichen Schicksal sind*[16]. Selber ohne Schicksal, doch einbrechend in das Schicksal anderer Menschen, alles überrennend und ganz dem Zufall vertrauend, lebt er stets im Moment und ganz ohne Erinnerung. Sein Leben ist eine zusammenhanglose Kette von berauschenden Augenblicken, die er in dämonischer Verschlossenheit und antipathischer Egozentriertheit leidenschaftlich genießt. Seine sympathetisch-verführerische Kraft ist durchdrungen von der konzentrischen, raffenden Gebärde der Antipathie. In mächtigen, ansaugenden, lockenden Vorhalten, in jähen Entspannungen, elastisch-federnden Aufschwüngen und Zusammenbrüchen schafft er um sich herum momentanerschütternde, strudelnde Kräftefelder, Wirbelströme des Lebens, analoge Dispositionen zu den Lebensrhythmen seiner angegangenen Personen. Immer wieder ist für ihn ein Sein zu haben, immer neue Quellen sprudeln seinem nie verlöschenden Durst. Er hat die Kraft der Verführung, kann begeistern, die Wangen Lorenzo Veniers glühen machen, kann sich verwandeln und jeder Frau das sein,

[15] dass., S. 17. [16] dass., S. 99.

was sie erwartet und zugleich befürchtet, kann reden wie ein Dichter, allein: er weiß, er ist ein *Kartenkönig*. Zufällig und abfällig, nicht vom Geiste gezügelt, läßt er sich ergreifen und greift selbst wie ein Kind nach allen Freuden. So deutet er sich selbst: einer, *der mit Lust am Schein von Seifenblasen hing, der achtlos ein wundervolles Herz hinfallen ließ, um eine liederlich geschminkte Maske zu haschen; der des Lebens Sklave hieß* und *nicht altern konnte*[17].

Eine Wertung der Gestalt ist in ihrer Selbstbeurteilung bereits ausgesprochen. Das Nichtige, Sinnlose der abenteuerlichen Lebensform auf dieser Stufe kommt deutlich heraus, auch die ganze Verzweiflung, die darin besteht, um sich selber genau zu wissen, ohne sich ändern zu können und zu wollen. Das Zwangsläufige eines abenteuerlichen Lebens, das durch Willkür seine Fesseln zu sprengen versucht, wird durch diese Selbstdarstellung ganz deutlich.

Eine Wertung ist dann auch indirekt vom Dichter selbst gegeben durch den Aufbau des Dramas. Der zuerst so wuchtig und großartig erscheinende Baron tritt neben der zusehends immer heller und bedeutungsvoller werdenden Gestalt der Sängerin mehr und mehr in den Hintergrund und verschwindet schließlich. Das geschieht unter heftigen Erschütterungen und Schwankungen. Zuerst die erhitzte, trunkene Stimmung nach der Aufführung in der Oper, sein hemmungsloses Schwärmen, dann sein wechselhaftes Agieren in der Abendgesellschaft, für kurze Zeit die ruhige, ernste, weihevolle Szene in der Begegnung mit Vittoria, dann ein plötzliches Gepacktsein von einer maßlosen Furcht wegen eines vermeintlichen Überfalls, sein erneutes Auftreten als überlegen scheinender Weltmann gegenüber seinem Sohn, schließlich die verneinende Selbstdeutung am Schluß. Ein unruhiges Flackern also, ein Vibrieren und erregtes Auf und Ab in der ganzen Lebensführung, ein tollkühnes Springen, Fallen und Wiederaufstehen, ein ewiges sich Verwandeln ohne Ziel und ein mächtiges Angezogenwerden von einer schauerlichen Tiefe, von der er meint, sie sei das Leben.

Demgegenüber geht nun die Linie der Sängerin in Ruhe und Schönheit auf wie ein Stern. Zuerst wird nur von ihr gesprochen, ihr Erscheinen danach ist noch ganz traumverloren und in die Vergangenheit eingehüllt, dann ihr Aufwachen zu sich selbst, bei dem sie ihre Befangenheit in das Wesen des Barons abstreift wie einen Schleier. Ihre schärfere Profilierung schließlich im Tragen ihres erlogenen Lebens und endlich das Aufleuchten ihrer Gestalt im einsamen Gesang. Die Überkreuzung dieser beiden gegeneinander gerichteten Linien ergäbe etwa die Klangfigur des Dramas.

Nun hatte sich Hofmannsthal mit der Gestalt des Abenteurers auch weiterhin beschäftigt. Das Ambivalente ihrer Eigenschaften und Fähigkeiten mußte ihn wohl sehr angezogen haben, auch ihre Nähe etwa zu der des Schauspielers und des Dichters. Es ist bezeichnend, daß gerade Josef Kainz ihn auf Casanova hingewiesen hatte. Noch einmal brachte er jetzt, nach 11 Jahren etwa, ein

[17] dass., S. 108.

Stück aus den *Memoiren* des Casanova auf die Bühne, es war das Lustspiel *Christinas Heimreise*[18].

Die Atmosphäre ist hier eine ganz andere. Es eröffnet sich uns der Raum des spielfreudigen, österreichischen Theaterlebens, die Welt des Wiener Burgtheaters mit seinen heiteren, geselligen Volksstücken aus der Tradition der Barockopern und Jesuitendramen, das ganze lustige Treiben der Commedia dell'arte mit ihren einfallsreichen Schaustücken, das helle, wienerische Lachen, ein perlendes, sinnlich-bejahtes, festesfreudiges Leben. Etwas Unbeschwertes, Leichtes, Süß-Musikalisches und Musikantisches, etwas Beschwingtes liegt da in der Luft. Die Handlung ist aufgelockerter und mehrschichtiger. Statt der aristokratischen, formvollendeten Sprache des *Abenteurers und der Sängerin* jetzt eine den Charakteren völlig angepaßte Ausdrucksweise mit ganz individuellen Nuancen. An Richard Strauß, der das Stück hätte vertonen sollen, wozu es dann allerdings nicht gekommen war, schreibt Hofmannsthal: *Es ist in Prosa, ist meilenweit vom 'Abenteurer', enthält keine Zeile Reflexion, kaum ein poetisches Bild, kein Gleichnis, ist ganz Handlung, Fortgang, lebendiges Theaterspiel . . .*[19].

Lebendiges Theaterspiel ist gleich der erste Aufzug, wo auf einem öffentlichen Platz des nächtlichen Venedig in einem bunten Wirbel alle wichtigen Personen des Lustspiels an unseren Augen vorüberziehen, voll verwickelter Beziehungen untereinander, eine heitere, gespannte, geheimnisvolle Stimmung verbreitend. Am anderen Morgen erscheint Christina, ein hübsches, einfaches junges Mädchen vom Lande, das in Venedig vergebens einen Mann gesucht hatte. Sie will eben abreisen, da trifft sie im letzten Augenblick ein sehr flink auf sie einredender Herr namens Florindo, der sie in seiner galanten, liebenswürdigen Weise sofort bestrickt. In einer fieberhaften Eile, einem sprunghaften Hin und Her zwischen ihr und zwei am Landungssteg wohnenden Schwestern, deren Eifersucht er erregt, hat er ihre Leidenschaft, Angst und Erwartung geweckt und hat sich schnell ihrer Zuneigung versichert. Sie reist ab, er springt ihr sogar nach ins Wasser, sie treffen sich wieder in einem ländlichen Gasthof, wo es zur Liebesvereinigung der beiden kommt. Inzwischen hatte der Herr eine durchreisende junge Dame bemerkt mit Augen wie aus einer anderen Welt. Er beschwatzt einen aus Indien zurückgekehrten Kapitän, den er in Venedig kennengelernt hatte, einen biederen, unbeholfenen, aber treuherzigen Menschen, daß er Christina nach Hause, nach

[18] Eine Analyse dieses Dramas hat bereits Richard Alewyn im Jahrb. d. Fr. dt. Hochst. 1934/35 gegeben unter dem Titel „Hofmannsthals erste Komödie". Seiner Interpretation des Abenteurers als einer gegen den Schluß hin unwirklich scheinenden Gestalt (S. 316ff.), seiner Ansicht, daß nach der Mitte des Stücks eine Akzentverlagerung stattgefunden habe, durch welche die Wirklichkeit der Ehe gegenüber dem Nichtigen des abenteuerlichen Spiels hätte hervorgehoben werden sollen, kann hier nicht beigestimmt werden, da die typischen Merkmale der Abenteurergestalt, wie sie in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden, dieser eine Bedeutung verleihen, welche über die bloße Eheproblematik hinausweist. Vgl. dazu auch Walter Naumann: Christinas Heimreise und ihr Vorbild in: Modern Language Notes 1944.

[19] *Briefwechsel mit Richard Strauß*, S. 31.

Capodiponte, begleiten soll, nimmt einen herzzerreißenden Abschied von ihr, die mit einer baldigen Heirat rechnet, und verspricht, bald nachzukommen. Der Kapitän weilt noch wochenlang bei Christina, macht ihr in einer schrecklich umständlichen Weise den Hof, sie zeigt sich verstehend, begütigend und weist ihn schonend zurück, ihre Gedanken weilen immer noch in Venedig. Florindo aber läßt auf sich warten, und Christina vergißt ihn schließlich gewaltsam. Da hält es der Kapitän nicht mehr aus. Er druckst sein Liebesgeständnis heraus, erhält einen Korb, der ihn so tief erschüttert, daß er abreisen will. Das wieder ist zuviel für Christina. Sie würde den Abschied nicht überwinden können. Sie ist nun gerade von der so verlegenen, aber ganz echten Art des Kapitäns, von seinem so tief empfundenen Schmerz in geheimer Sympathie mitergriffen, daß sie unter Tränen verspricht, seine Frau zu werden. Die Vereinigung findet ein Nachspiel: der Diener des Kapitäns, ein Subjekt aus Malaya, der garstige, aufdringliche Pedro, kann nach längerem Werben Christinas Magd gewinnen. Er und sein Herr verdankten das im Grunde alles dem Herrn Florindo, sagt er, dem treulosen Herrn Florindo, der dann auf einer Durchreise kurz noch einmal erscheint. Er hat unten im Wagen eine Gräfin bei sich. Gleich wie am Anfang berührt er jetzt nochmals kurz die Menschen seiner zufälligen Begegnung in Venedig, denen er zum Schicksal geworden ist. Mit allen versöhnt, nimmt er Abschied, der ewig Unverbindliche, und eilt neuen Abenteuern entgegen.

Der dämonisierte Baron hat sich in *Christinas Heimreise* in einen liebenswürdigen Verführer verwandelt, in einen halb bewußten, zwischen Traum und Wachen, Spiel und Ernst hin- und herschwingenden, phosphoreszierenden Menschen, der mit einem holden Leichtsinn alle Personen, die ihm begegnen, gefangen nimmt und wieder entläßt. Mit vollendeter Leichtigkeit und Anmut paßt er sich seinen Frauen an, erobert sie im Sturme, ist immer sehr flink und gesprächig, tänzerisch, hüpfend, elastisch, aalglatt und nicht zu fassen. Etwas naiv Offenes liegt in seinem Wesen, eine kindliche Freude am Genießen. *Weil ich liebe und geliebt werde, soll ich darüber stumpf werden?*, fragt er, *soll einer, der traurig ist, sich mit Gewalt noch trauriger machen? Das wäre sündhaft*[20].

In seinem Treiben ist übrigens nichts berechnet, seine Verführungskünste wendet er mit einer nachtwandlerischen Sicherheit an, alles, was ihm zufällt, seien es Frauen, Diener, Küchenmädchen, ja selbst den Kapitän bestrickt er mit einer ganz unmittelbaren erotischen Genialität. Auf drei Ebenen spielen sich die Liebesbezüge der Personen dieses Lustspiels ab. Da ist Florindo, bei dem alles spielend leicht und wie von selbst geht. Dann der Kapitän, sein Gegenbild, der mit unmenschlichem Kraftaufwand seine Gefühle entäußern will, dabei gegen die primitivsten Spielregeln verstößt und gerade darum die ihm verwandte Christina gewinnt. Dann sein Diener, der malayische Halbaffe Pedro,

[20] *WW* 1947, *Lustspiele* I, S. 454.

ein dumm-pfiffiger Kerl, lüstern und obszön, der auf eine ganz direkte Art *die sehr gute Sache* will und seinen Herrn und Florindo in einer geradezu peinlichen und lächerlichen Weise nachäfft. Das schafft eine mulmige und schwüle Atmosphäre, aber das steigert noch das Verwirrende und Betäubende der Lebensluft des Abenteurers.

Florindo verführt spielend. Vom ersten Augenblick seiner Bekanntschaft an mit Christina bis zu ihrer Abfahrt eine durchgehende Steigerung der Spannung zwischen ihr und ihm, ein gelegentliches Berühren, Aufreizen ihrer Angst, ihrer Hoffnung, ein Schimpfen über ihre vermeintlichen Liebhaber, selber Eifersucht erweckend durch sein gelegentliches Zurücksprechen zu den beiden Schwestern am Landungssteg, ein rasches Hin und Her, ein andauerndes Umspringen, ein scheinbar umwegiges, bedeutungsloses Tun, voll frappierender Wechsel der Tonart, der Gebärden, der Intentionen. Er macht Anstalten mitzureisen, tritt in die Barke, löst die ganze Spannung plötzlich mit der Bemerkung auf, daß er ja eigentlich da zu bleiben gedenke, schließlich der Sprung ins Wasser, der Schrei Christinas, ein letztes Aufpeitschen ihrer Angst und Erregung. All das aber in einer völlig unüberlegten, instinktsicheren, traumhaft-medialen Weise, es geht alles wie von selbst.

Oder er spielt vor Christina den soliden, einfachen, gutbürgerlichen Menschen, den Schreiber bei einem Advokaten, macht sich also willentlich uninteressant und damit indirekt ganz besonders interessant. Später macht er sein spießbürgerliches Verhalten bewußt wieder rückgängig, er, der Halbnaive, bekennt in einer gewissen Anwandlung und ohne klare Absicht seine Lüge wieder: *Weißt du, was ich bin? Ein Tagedieb. Ein Lump. Ein Spieler . . . Ich habe . . . gesagt, ich hätte ein Amt. Es ist nicht wahr . . . Ich wollte mir einen braven, bürgerlichen Anschein geben, daß ihr solltet Zutrauen haben und meine Gesellschaft annehmen. Meinst du, ich hätte nicht noch viel ärgere Lügen vorgebracht, um mich bei dir einzunisten? . . .*[21]

Diese offene Art, die wohl echt ist in diesem Augenblick, macht ihn noch anziehender für Christina, die sich schon ganz als sein Weib fühlt. Ihre Antwort ist rührend: *Du hast ja jetzt auch ein Amt. Wo ich die Wirtin bin, bist du der Wirt und Postmeister dazu. Du bist der Herr, wo ich die Frau bin. Weil du mich aber zur Frau gemacht hast, so hast du dich selber zum Herrn gemacht und bist dein eigener Herr*[22].

Überhaupt muß man sagen, daß Florindo eigentlich nicht „unecht" ist, seine Gefühle sind wirklich erlebt[23]. Er kann Tränen weinen wie ein Kind beim Ab-

[21] *WW* 1934, II, S. 108. [22] dass., S. 109.

[23] Zum Problem der Echtheit vgl. auch Ph. Lersch: Der Aufbau der Person 1952, wo die Echtheit bestimmt wird durch den Zusammenhang einer Lebensentäußerung mit dem endothymen Grund (S. 403), die Unechtheit unter anderem durch das Fehlen an der Überzeugung für das jeweils Ausgesagte (S. 488) oder durch Mangel an Substanz und genau unterschieden wird von der „Lüge", bei der eine andere Überzeugung hinter der zum Schein geäußerten steht. — Bei Florindo steht hinter jeder Lebensentäußerung das ihr entsprechende innere Erlebnis,

schied. *Pasca, dir vertrau ich sie an! Gib mir acht auf meine Frau!*, ruft er der Magd weinend zu, und bald darauf kann er einer andern in die Arme fliegen. Sein ganzes Leben ist diskontinuierlich, eine Summe von Momenten, und diese Momente im einzelnen sind echt, es sind Augenblicke der Fülle, nur ist er selbst eben in allen diesen Augenblicken immer wieder ein anderer.

Was geschieht in solchen Augenblicken? Er faßt hellsichtig das Bild, das eine Frau von ihm hat, verwandelt sich in es hinein, gibt sich so, wie sie es erhofft und zugleich befürchtet, und wird blitzartig, für den Moment, zum Spiegel des Wesens der Begegnenden. Das Sichselbstsehen im andern hat eine ungemein aufrufende, weckende Gewalt. Das Persönlichste würde in solchen Augenblicken herausgereizt werden, eine Frau könnte in solchen gelegentlichen Berührungen zu sich selbst erwachen, ihrer Bestimmung inne werden und vielleicht gerade im Vollzug des Ergreifens ihrer Eigenart das Befremdliche, das „Unehrliche" des Abenteurers entdecken. Tatsächlich ist ja Christina an Florindo immer mehr zu sich selbst und zu ihrer Bestimmung erwacht. Die liebenswürdigen Verwicklungen und Verschlingungen seiner Possen und Ränke, sein Ablassen von ihr, die bewegliche Art seiner Begegnungen und Trennungen haben das noch Unentfaltete, wesenhaft Weibliche dieses Mädchens mit zum Erblühen gebracht.

Freilich, Florindo hat Zeiten, in denen ihm sein Leben wie ein ewiger Kreislauf und fragwürdig erscheint. Leben, die geheime Kategorie, die hinter dem ganzen Abenteurerdasein steht, Durst nach Leben, das verantwortungslose Hinabtauchen in seine Quellen und das Wiederherausfallen aus seinem ganzen Zusammenhang, das kommt ihm zuweilen sinnlos vor. *Leben!*, sagt er zum Kapitän, *wie das zusammengemischt ist aus Vergewaltigung, Unruhe, List, Betrug, Verblendung — was es alles enthält! Und wie dann auf einmal dies alles zergeht, hinschmilzt. Was habe ich bei Weibern gesucht? Ich frage Sie! Sagen Sie mir um alles in der Welt, was habe ich gesucht? . . . Daß es solche Wesen gibt! Von denen jeden Augenblick die ganze Fülle der Liebe ausströmt, die ganz da sind . . . Heiraten Sie, Kapitän! . . . Heiraten Sie ein braves Mädchen und bleiben Sie ihr treu*[24].

Das sagt Florindo, der Treulose, der selbst nicht heiraten will und dem dennoch die Tränen in den Hals steigen, wenn er an die Geschichte von Philemon und Baucis denkt. Oder er sagt: *Kapitän, was für ein Narr ich war! Ich habe in meinem Leben dreißig oder fünfzig oder hundert Frauen näher gekannt, Kapitän. Alle Frauen sind gleich . . .* Ist es nicht der Gipfel des Widersinns, sich in den

auch wenn es innerhalb der zeitlichen Abfolge andern Erlebnissen völlig widerspricht, sein Erleben ist echt. — Zum Problem der Maske heißt es bei Lersch: „Psychologisch ist die Maske entweder unecht — nämlich dann, wenn sie als Form des Sichdarlebens von ihrem Träger zwar gewest werden möchte, aus Mangel an Substanz tatsächlich aber nicht gewest werden kann — oder Lüge, Verstellung, Heuchelei, und zwar dann, wenn sie nur als Fassade nach außen hin wirken soll" (S. 490). — Das Fehlen der Unechtheit bei Florindo wurde erwähnt, Lüge, Verstellung, Heuchelei findet sich bei ihm nur in halbbewußter Form. — Vgl. auch Ichheißer: Sein und Erscheinen in: Jahrb. d. Charakterologie 1928, Bd. V.

[24] *WW* 1934, II, S. 85—86.

Genuß einer äußeren Verschiedenheit setzen zu wollen, *indem man eine nach der andern so schnell als möglich auf den Punkt bringt, wo sie einander gleichen wie ein Ei dem andern? . . . Aber nicht einer unter tausenden, der ahnt, daß jenseits dieses Punktes erst das liegt, was das Leben lebenswert macht! . . . In der Ehe, guter Kapitän! In der Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue!*[25].

Im Munde eines andern würden diese Worte vielleicht zynisch klingen, Florindo sagt sie mit Tränen in den Augen. Derartige Gedanken kommen ihm aber nur dann und wann, und sie würden gerade das Schillernde seines Wesens aufblitzen lassen, das Ironische auch als Element der ganzen Komödie.

Wie wertet nun der Dichter die Gestalt, was will er eigentlich mit ihr? Keine der handelnden Personen macht Florindo einen Vorwurf, sie sind ihm sogar zum Teil dankbar, dem Kapitän ist er sympathisch, Pedro vergöttert ihn, seine Frauen sind aufeinander eifersüchtig, auch Christina kann ihm am Ende nicht mehr zürnen. Im Lustspiel erscheint er keineswegs als böse, verrucht oder gar als dämonisch und stolz sich erdreistend wie etwa der Don Juan, der noch ganz auf dem Hintergrund der christlichen Heilsordnung gesehen werden muß. All das fällt bei Florindo, dem erwachsenen Kindskopf, weg. Er sieht seine Gabe und sein Amt darin, Seelen zu wecken und zu entzünden, er will seine Frauen glücklich machen. In einer Vorarbeit mit dem Titel *Florindo und die Unbekannte* läßt ihn Hofmannsthal zu einer Umworbenen sagen: *Seien Sie gut, Sie werden sehen, es ist nicht häßlich, meine Geliebte gewesen zu sein*, und er hat ganz recht, es ist keineswegs häßlich; *Christinas Heimreise* ist daraufhin angelegt, zu zeigen, wie er Frauen verführt, ohne ihnen zu schaden, sie unbeabsichtigt sogar der Ehe zuführt, sie heimreisen läßt in ihre Bestimmung. So wie ein Komet kurze Zeit aufleuchtend durch die Nacht fährt, so schweift Florindo durch ein paar Menschenschicksale hindurch, selber schicksallos und unverbindlich, aber links und rechts Verbindungen schlagend und Schicksale erzeugend. Das wäre die heiter geglückte, die gelungene Figur dieses Lustspiels.

Hinzu kommt jetzt noch, daß der Dichter von diesem Werk einen Anschein weggelenkt hatte, den man ihm hätte anlegen können. In der ersten Fassung des Stückes waren nämlich vier Aufzüge geplant, der letzte mit der Hochzeit des Kapitäns. Das hätte eine Überbetonung dieser Figur bedeutet, die Leichtigkeit des Lustspiels hätte unter einem derartig gewichtigen Schluß gelitten, die leichtsinnige Gestalt Florindos wäre bei der ernsten, moralisch-biederen des Kapitäns und der Christinas zu sehr in den Hintergrund getreten. So kam das Stück im Jahre 1910 als Dreiakter heraus, und über ein Jahrzehnt später, 1921, war es sogar noch einmal überarbeitet worden und hieß nun *Komödie in zwei Szenen, Florindo*. Diese Kürzungen und Konzentrierungen auf die Gestalt des Abenteurers selbst würden also darauf hinweisen, daß es Hofmannsthal

[25] dass., S. 87.

nicht darum gegangen war, ein moralisch-lehrhaftes Drama zu gestalten, das in einen Preis der Ehe mündet — die zentrale Bedeutung der Treue in seinem Werk, sein Wissen um den hohen Sinn der Ehe wäre damit gar nicht in Frage gestellt —, sondern daß es ihm darum zu tun war, die Fragwürdigkeit eben dieser Gestalt selbst in ihrer ganzen buntschillernden Vielfalt erleben zu lassen und die eigentümlichen Anklänge an ihre Metamorphosen, von denen aus sie wie ein jokoses Naturspiel angesehen werden könnte, anschaulich zu machen.

Im Grund erscheint der Abenteurer in beiden Schauspielen als Dilettant des Lebens. Ihm mangelt eine Meisterung seiner Anlagen durch die oberste Instanz, den Geist. Einmal im Zustand einer dämonischen Besessenheit von sich selbst, das andere Mal in dem eines schwärmerischen Leichtsinns, enthüllen sich an ihm zwar höchste Fähigkeiten des Menschen, aber in einer gefährlichen Verkehrung. Nicht von einem ordnenden, wachen Ich gezügelt, das in Einklang steht mit den Gesetzen der Welt und des Lebens, ist er eine verwegene Spielform jenes einzigartigen Menschentypus, dessen Schicksal es ist, keines zu haben, dessen Treue darin besteht, treulos zu bleiben. Der Abenteurer ist wesenhaft unverbindlich. Ihm ist nicht zu helfen mit der ethischen Forderung, sich in Treue an einen bestimmten Menschen zu binden, er ist von Haus aus treulos. Für ihn würde die alte stoische und neuplatonische Vorstellung naheliegen, daß das ganze Leben eine Rolle sei. Er würde, wie Simmel das ausdrückte, das Leben als Ganzes als eine Art Abenteuer ansehen können, eine Art Herausfall aus dem Über-Leben. Treulosigkeit würde dann nichts anderes bedeuten als Ausdruck seines Wissens um das Gastsein auf dieser Erde, eines Wissens, das es einfach verbieten müßte, an ein Einzelnes, Endliches sich von Grund auf zu binden und in Treue an ihm festzuhalten. Die höchste Treue läge für diesen Menschentypus im Durchführen seines „treulosen" Charakters durch alle Versuchungen einer endgültigen Bindung hindurch.

## III.

Das „ästhetische" Vermögen des abenteuerlichen Menschen, sein Atmen von Welt unter der impressionistischen Entgrenzung und Enthemmung der Empfindungsfähigkeiten, das Hineinnehmen, Festhalten und Bewahren all des Zukommenden in sich selbst, schließlich das Assimilieren der ergriffenen Dinge und die Verwandlung der ganzen Persönlichkeit unter solchen Vorgängen: all dies und das bezeichnende Ineinanderspiel solch mehrfacher Bewegung soll nun in seiner Entfaltung zu immer höheren und reineren Formen in den Blick gefaßt werden.

Für das Verständnis der Abenteurergestalt bei Hofmannsthal ist ihre Art und Weise der Welterfahrung bedeutungsvoll. Sie ist durch typisch impressio-

nistische Merkmale bestimmt. Die Berührungen mit allen Vorkommnissen des Lebens, das Ergriffenwerden durch allerlei Reizzustände, durch Schauder, *Agonieen*, *Episoden*[26] oder durch die hohen Empfindungen einer in unendlichen Registern erklingenden Gefühlsskala bilden ein weites, reiches Feld für abenteuerliche Erfahrungen. Das sinnliche Vermögen des Abenteurers, seine seelischen Potenzen, die Macht seiner Empfindungen werden durch die vielen äußeren und inneren Anlässe seines ausgesetzten Lebens aufgerufen, erschüttert, in vibrierende Tätigkeit versetzt. Seine Kunst der Verwandlung etwa würde durch die Ansprüche, die Anspielungen, durch das Angehen fremder Dinge und Wesenheiten an ihn erst richtig erblühen. Denn nun würden sich ihm Räume eröffnen, Gelegenheiten sich bieten für die Ausweitung seines Wesens, das Sprengen der engen Grenzen einer möglichen Verlorenheit in sich selbst, er würde, sich verwandelnd und immer neu verwandelnd, auf das Zukommende eingehen können. Die impressionistische Hochzüchtung der Empfindungsorgane würde dem abenteuerlichen Menschen ein gewaltig brandendes Meer unendlich vieler Reize zuströmen lassen. Er würde im Grenzenlos-Chaotischen zerfließen können, Exzesse ins Unfaßbar-Tumultuarische machen, sich gewaltsamen oder feinsten Attacken auf das Nervensystem aussetzen dürfen oder müssen, kurz: die ganze Welt der Sensibilitäten und der Motilitäten würde ihm in der anverwandelnden Dynamik seines unruhigen, zehrenden Treibens und Getriebenwerdens reiche Quellen des Lebens eröffnen.

Da nun aber die große Ausweitung und Entgrenzung, das Progressive und Spannungsreiche der impressionistischen Grundgebärde immer wieder zum Umschlagen und Umkippen der Intentionen neigt, zu totalen Erschöpfungszuständen, Anästhesien, innerer Leere und gewaltigen Herabdämpfungen des Lebensgefühls, ist es verständlich, daß die Abenteurergestalt, auch in ihren Metamorphosen, unter den polaren Gegensätzen von Fülle und Leere, von Expansion und Konzentration, von Gewalt des Lebens und tödlicher Ohnmacht, und wie dergleichen Gegenüberstellungen noch heißen mögen, gesehen werden muß.

In Hofmannsthals Aufzeichnungen über *Die Farben* findet sich etwa die erschütternde Beschreibung eines fast ganz empfindungslosen Zustandes, eines geisterhaften, gläsernen Lebens ohne Ansprechbarkeit durch die physische Welt. Die Dinge im Raum erscheinen *nichtwirklich*, *gespenstisch* und *vorläufig*[27], sie sind gewissermaßen nur Andeutungen, daß da außer dem Ich noch etwas vorhanden sei. Wie durch schalldichte Wände ist alles vom Ich abgepanzert, kein Weben der Empfindung zwischen den wahrgenommenen Dingen und dem wahrnehmenden Ich ist zu verspüren. Der *Waschkrug*, die *Droschke* sind schattenhafte, wie in die Luft gezeichnete Gebilde. Ein *unbeschreibliches Anwehen des ewigen Nichts*[28] läßt dem so von der Welt Abgeschnittenen alles trostlos er-

[26] *Prolog zu dem Buch 'Anatol'*, *Gedichte*, S. 59.
[27] *WW* 1934, III, S. 221. [28] dass., S. 222.

scheinen. Er weiß sich gar nicht mehr als Lebender, ein Grauen kann ihn packen vor dem *Nichtleben*. Einem derartigen Zustand wäre das Abenteuer der Seele, die völlige Introversion, sehr angemessen. Das Wertherische *Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt* wäre hier die naheliegende, charakteristische Wendung. Für das impressionistische Weltgefühl ist aber der völlige Umschlag ebenso charakteristisch. Ein zufällig wahrgenommenes Bild, ein leiser Anruf, der gerade die eine, noch der Resonanz fähige Saite in der nach außen abgeschirmten Seele zum Mitschwingen bringen kann, vermag das ganze innere Orchester zum plötzlichen Spielen zu bringen. Die Dämme brechen nieder, die Welt beginnt zu leuchten und zu klingen, ein neues, ungeahntes Leben hat begonnen. Das Eruptive, das Plötzliche dieser Wandlung, die an gewisse Formen religiöser Erweckungen erinnern kann, das schlagartige Erwachen zur Welt, ja vielleicht zu einer „Weltfrömmigkeit", sind allgemein kennzeichnend hierfür. In dem unerwarteten Gepacktsein von dem Neuartigen, dem jähen Ergriffenwerden, würde aber der eigentlich abenteuerliche Reiz liegen.

Es sind besonders die Farben, welche neue Quellen des Lebens zu erschließen vermögen. Sie werden gefühlt als ein *Schwellen, eine Fülle, eine fremde, erhabene, entzückende Gegenwart*[29]. Das Selbstgefühl des Erlebenden wacht auf, die *Herrschaft* über *Leben, Kräfte, Verstand* schwingt ein, die ganze Persönlichkeit fügt sich in neuer, heller Ordnung zu einem sich selbst erfassenden, gegenwärtigen Ganzen. Beim Anblick des schäumenden Meeres schlägt sich dem also Erwachten das ganze Leben entgegen, *Vergangenheit, Zukunft, aufschäumend in unerschöpflicher Gegenwart*[30].

Auf höherer Stufe würden die Erlebnisse und Erfahrungen an den einfachen Dingen der Natur dann im Reich der Kunst in vielleicht noch sprechenderer Weise vernommen werden können. Doch auch hier ist die negative Seite, die mangelnde Ansprechbarkeit, von Hofmannsthal gestaltet worden, etwa in der Art der Begegnung des *Toren* mit seinen Renaissancebildern, die er in seiner müden, dekadenten Kunststimmung nur noch peripherisch aufzunehmen vermag. Ähnlich liegt der Fall in *Gestern*, wo das Kraftvoll-Heroische, das Aristokratisch-Schlanke der künstlerischen Ausstattung der Umgebung des Andrea eigentlich nur oberflächlich auf dessen brüchiges und ohnmächtiges Lebensgefühl zu wirken vermag. Die Folie des Starken und Schönen in der künstlerischen Darstellung schließt sich zu einem schützenden Gehäuse für das ausgehöhlte, wenn auch krampfhaft-pathetische Leben des bezuglosen und genußunfähigen Menschen zusammen.

Auf dem Umweg eines ganz einfachen und von Grund auf neuen, unbefangenen Schauens der elementarsten Tatsachen und Wesenheiten der sinnlich vernehm-

[29] dass., S. 230. [30] dass., S. 231.

baren Welt könnte nun ein solcher „anästhetischer" Ästhet unter Umständen zu einem tieferen Erleben künstlerischer Gestaltungen vorstoßen. Er würde dann etwa das *Schicksalhafte* in einem Gemälde erfahren dürfen, wie das in den Aufzeichnungen über *Die Farben* beschrieben ist. Das Gefühl seiner selbst könnte beim Anschauen von Bildern zunächst ganz verloren gehen, dann in unerhörter Wucht neu aufbrechen, wiederum schwinden und in solchem Wechsel, in solcher Erschütterung, das Abenteuer einer Selbstbegegnung durch die Begegnung mit einem Kunstwerk sich ereignen. Der Wesenskern des Erlebenden würde sich dann enthüllen können, und das wäre eine Voraussetzung für eine ganz andere Begegnung mit den Dingen: denn nun könnte *von Bild zu Bild, ein Etwas* gefühlt werden, wie das innerste Leben in der Farbe vorbricht, wie die Farben eine um der andern willen leben und wie eine, geheimnisvoll-mächtig, die andern alle trägt, man könnte *in dem allen ein Herz spüren, die Seele dessen, der das gemacht hatte*, könnte *fühlen . . . wissen . . . durchblicken . . . genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, eines und alles . . .*[31].

Bei derartigem Eingehen in die transparent gewordenen Dinge weitet sich die Seele zu abenteuerlicher Ausflucht bis ins Herz des Künstlers, sie erfährt aus dem bloßen Anlaß der sinnlich greifbaren Gestaltung sogar das Personale des Gestaltenden. Die ganze Welt aber wird belebt durch dieses Schweifen und Springen über alle Abgründe und Gipfel hinweg. Das Ganze der Welt wird erfahren als voll von geheimen Mächten, still wirkenden Wesenheiten, die aus allen Dingen zu reden vermögen, werden sie nur recht geschaut und erhorcht. *Im Innern der Dinge* muß dann allerdings der Mensch sein können, das heißt, er muß sich liebend in sie hineinverwandeln. Dann ist er *namenlos, einsam, aber nicht erstarrt im Alleinsein, sondern als flösse . . . in Wellen die Kraft*, die einen *zum auserlesenen Genossen macht der starken stummen Mächte, die ringsum wie auf Thronen schweigend sitzen*[32].

War nun schon die unbelebte Welt, die Welt der Dinge, der Farben, der Töne voll von Zugängen für abenteuerliche Erfahrungen, um wieviel reichere Quellen müssen da in den Bezügen zu allen lebendigen Wesenheiten sich eröffnen! Dem lebensfremden Einsamen, der stagnierten, verkapselten, beziehungslosen Seele des ausgelebten Ästheten etwa steht hier der offene und oft bis zur Qual geöffnete oder gar öffentliche Mensch gegenüber, der in *ein ungeheures Anteilnehmen* hineingezogen ist. Er kennt *ein Hinüberfließen* in fremde Geschöpfe *oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist*[33]. Im Brief des Lord Chandos beschreibt Hofmannsthal, wie selbst die Vorstellung ferner Wesen eine *sanft und jäh steigende Flut göttlichen Gefühls* erweckt, wie der zehrende Schmerz

[31] dass., S. 227. [32] dass., S. 232. [33] *Prosa* I, S. 69 (*Ein Brief*).

der leidenden Kreatur einen überfallen und vollste Gegenwart zu werden vermag[34].

In den personalen Begegnungen der Abenteurerdramen kommt dann das Berühren fremder Lebenssphären, ihre gegenseitige Durchdringung, der ganze qualvolle Prozeß auch des Angezogen- und Abgestoßenwerdens erneut zur Anschauung. Dasselbe gilt auch für einen aus der Fülle des Lebens wirkenden Schauspieler. Die sympathetische Gewalt eines tief und mächtig empfindenden Menschen wie Mitterwurzer eröffnet verborgene Räume in den Seelen der in seinem Banne stehenden Menschen. Ihr heimlichstes Empfinden, ihr Sehnen und Wünschen wird nach Gesetzen magisch-qualitativer Art durch das schauspielerische Tun herausgereizt und liegt offen da wie ein Buch. Hier, im analogischen, beziehungsreichen Spiel, im assoziativen Anspruch an unbewußte Tiefen, an die Gemüter, an halbvergessene Erinnerungs- und Gedankenreihen, wird die Welt der Bezüge vom Schauspieler und Dichter heraufbeschworen. Dann können sich *dumpfe Schmerzen, eingeschränkte Schicksale . . . für lange auf seine Seele legen und sie mit Leid innig durchtränken und zu einer anderen Stunde wird er den gestirnten Himmel in seiner aufgeschlossenen Seele spiegeln*[35]. In abenteuerlich-tänzerischer Bewegung werden *Myriaden sich kreuzender Schwingungen* aus unabsehbaren Fernen, aus unsichtbaren Räumen, die immer nah sein können, aufgenommen, in Zusammenhang gebracht, der Weltinnenraum, der Klangraum aller Seelen, wird Ort der Verwirklichung eines neuen *Sozialen.*

Die höchste Form abenteuerlicher Ausweitung, Erfahrung, Begegnung und Durchdringung ist die, wo Mensch in Mensch aufgehoben wird, wo Lebende und Tote im Menschen auferstehen, wo aus dem Reich des Geistes und der Geister notwendig Auszusagendes, längst Vergangenes vielleicht, Wohnplatz findet. Das müßte für den impressionistischen Dichter ein heiliges Geschehen und gleichsam aus „religiöser Verantwortung" heraus gewachsen sein. Er würde darin die reinste Entfaltung, die Vollendung und Sinnerfüllung seines abenteuerlichen Tuns wahrnehmen dürfen. Das wahrhaft Soziale, die Gemeinschaft im Geist, die echteste und gültigste Bindung an die Tradition wäre damit erreicht.

Nun hatte ja gerade Hofmannsthal die Vernachlässigung dieser Aufgabe in seiner Zeit, also die negative Seite wieder, die Unempfindlichkeit für höhere Bezüge, das isolierte, *originelle* Einsiedlertum der deutschen Geistigkeit besonders getadelt. Das plötzliche und gewaltsame Abbrechen der Verbindungen zur Vergangenheit bei der Heraufkunft des Naturalismus hatte auch in der darauffolgenden Epoche angehalten, besonders wo die Anästhesie, das Verkehrt-Impressionistische, der gelegentliche Umschlag aus der Überempfindlichkeit ins teilnahmslos Private, ins streng Umzirkte, zustande gekommen war. Er spricht

[34] dass., S. 67. [35] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 30.

etwa in *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* davon, daß bei uns *kein Zusammenhang* da sei *in der Ebene der Gleichzeitigkeit, kein Zusammenhang in der Tiefe der Geschlechterfolge*[36]. Es ist, als ob alle Bezüge gelockert, die verbindenden Fäden abgerissen seien. *Der ganze Begriff geistiger Tradition erscheint nur höchst bedingungsweise anerkannt*[37].

Die Toten schweigen bei solcher Verfassung der Lebenden, oder sie reden aus nicht bewußten Gründen, sie drängen sich in chaotischer Art, in undeutbaren Durchbrüchen ans Licht. Hofmannsthal weiß es: *Kräfte wirken auf uns ein und werden unmittelbar gewaltig*[38]. Es gelte eben, diese Kräfte in der rechten Weise in sich aufzunehmen, sich dem großen europäischen Geisteserbe zu öffnen, aufzugreifen, was anklingt im Innenraum der geweiteten Seele, es in neuer Form ins Gedicht zu bringen und so die große Einheit der abendländischen Kultur zu wahren oder wiederherzustellen.

Seine Reden und Aufsätze über bedeutende Gestalten der deutschen Vergangenheit etwa lassen den fein entwickelten Sinn des Dichters für das Persönlich-Einmalige besonders gut erkennen. Das Charakteristische, in einfacher Prägnanz vorgetragen, läßt so etwas wie eine Atmosphäre, eine Art Aura um die beschriebenen Personen herum entstehen, das Wesentliche enthüllt sich in der Klangfarbe des dichterischen Wortes.

Solchen Sinn für das Individuelle, der notwendig ist für die in höchster Form abenteuerliche Begegnung mit den geistigen Mächten der Vergangenheit, die herbeizitiert, angezogen, aufgeregt werden, in die sich der Dichter hineinbegibt, denen er sich zur Verfügung stellt, denen es nun vergönnt ist, für ein *Zeitatom* sich vernehmbar zu machen, solchen Spürsinn für das Intime hatte Hofmannsthal durch eine gesegnete Anlage schon von seinen Vorfahren geerbt. Er berichtet in Tagebuchaufzeichnungen von seiner Großmutter, daß *in deren Kopf die Privatverhältnisse von Tausenden von Menschen Platz hatten*[39], der Mutter konnten *fremde Schicksale . . . bei ihrer geheimnisvoll erregbaren Natur die schönste Lebhaftigkeit entfesseln und die schwersten Verdüsterungen verursachen*[40]. Die Anteilnahme an fremdem Schicksal lag ihm im Blut. Sein Vater war ein Liebhaber von Memoiren, Selbstbiographien, historischen Charakteristiken, von denen er jährlich zweihundert Bände hinter sich brachte[41]. Vergegenwärtigt man sich dann noch, daß dieses glückliche Zusammenspiel so reicher Gaben an sich schon im gesellig-heiteren, für alles Nachbarschaftliche zugänglichen österreichischen Raume erblühte, so wird die natürliche Disponiertheit des Dichters zum einheitschaffenden, gemeinschaftstiftenden Wirken, zur Sozialität der Geister über alle zeitlichen Grenzen hinweg, zum Leben im Vergangenen und aus der Vergangenheit heraus noch verständlicher.

Er wußte es von sich selbst und hatte es von anderen Menschen erfahren dürfen, daß Vergangenheit, zunächst vielleicht nur im Persönlichen, in der bluts-

[36] *Das Schrifttum*, S. 14. [37] dass., S. 14. [38] dass., S. 9.
[39] Corona, Bd. 6, S. 589. [40] dass., S. 589. [41] dass., S. 589.

mäßigen Gebundenheit an die eigene Geschlechterfolge, lebendig werden und zum Durchbruch kommen kann. *Von gewissen Existenzen unserer Zeit . . . kann man sagen, daß in ihnen nicht sie selbst, sondern ihre verstorbenen Vorfahren wirksam sind: aus ihnen kommen Reden und Gebärden Verstorbener heraus, wie die Reden und Gebärden der Rolle aus einem Schauspieler*[42]. Beim Übergang aus dem Persönlichen, aus dem dunklen Drängen der Ahnen im Blut, hinein ins Überpersönliche, ins stille Reich einer nur Hingebung, Aufnahme gewordenen Seele würde sich dann jene Ausweitung und Entgrenzung vollziehen, in der das Entfernte nah, das Vergangene gegenwärtig und alles Vergessene erinnert werden kann.

Grund der Befähigung, jenen *abgeschiedenen mäßig erhellten, ohne Schmuck unsäglich schönen Raum* in sich auszubreiten, der Lebende und Tote in sich zu fassen vermag, ist die Liebe. Sie ist jene ausweitende, belebende, gebärerische Kraft der Seele, durch die nach den Weltgesetzen der Analogie Verwandtes zu Verwandtem strebt, deren reine und leise Gewalt das Verborgene und Vergessene ruft, die Fülle, aus der die Toten atmen und sich kundtun dürfen. *Auch die entferntesten Schicksale, die fremdesten Lebensäußerungen müßte man in diesem Medium erblicken können, wodurch sie sich auf ein zusammengefaßtes und völlig beruhigtes Ich bezogen. Denn nur die in der Liebe gesammelte Seele bringt einen solchen verklärten Raum hervor*[43].

Es ist im Grunde der orphische Herzraum Rilkes[44], die Stätte des strömenden Überflusses, aus dem die eingefallenen Dinge in reiner, klingender Gestalt neu verwandelt hervorgehen. Es ist der Ort der Synthese, der Verwirklichung der Ganzheit von Welt. Alles im äußeren Zerklüftete muß hineingenommen werden *ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit*[45]. Der Dichter ist jetzt Schauplatz entferntester Wesenheiten und Schicksale, *geometrischer Ort fremder Geschicke* und längst versunkener Zeiten, einigende, einbeziehende Mitte für alles, *was mit tausend Klüften ein seit Jahrhunderten nicht mehr zur Kultur gebundenes Volkstum spaltet*[46]. In diesem *unsäglich schönen Raum* webt und waltet das alles umfassende, liebend verbindende Netz der Bezüge, er ist der höchste abenteuerliche Spielraum, das Theater der Überwelt.

## IV.

Das andauernde Herausfallen aus dem Lebenszusammenhang, die Reflexionen des Abenteurers auf die andern, *in Häusern* wohnenden Menschen, sein Wissen um das Ausgesetztsein, seine Rettungslosigkeit im bürgerlich-moralischen Sinn, die ganze Struktur seiner Person, die ihn zu ewiger Heimatlosigkeit verurteilt,

[42] dass., S. 573. [43] dass., S. 587.
[44] Zu Rilke s. Walther Rehm: Orpheus, Der Dichter und die Toten, 1950.
[45] *Das Schrifttum*, S. 30. [46] dass., S. 30.

zu nur kurzen, gelegentlichen Berührungen und nie endenden Trennungen und Abbrüchen: all das richtet seinen Blick auf sich selbst, drängt zum Zusammenhalt, fordert eine immer weitere Kreise einbeziehende Selbstbezüglichkeit.

In vielfacher Art ist die typisch abenteuerliche Egozentriertheit seit dem Sturm und Drang und der Romantik in der deutschen Literatur gestaltet worden. Nicht so sehr der genußsüchtige und massiv-begehrliche, vielmehr der in sublimeren Formen Welt und Menschen verbrauchende Liebhaber des Lebens, etwa der mit raffinierter Planung zu Werke gehende, mit einer traurig-schönen Aura umgebene Narziß, wie er gerade im Impressionismus mit allen Mitteln einer auf feinste Nuancen achtenden Farbgebung gemalt, genossen, verdammt, bewundert worden ist, der in sich selber Feste feiernde ästhetische Egoist mit seiner ganz in sich hineingestauten, in dunkel leuchtenden Tiefen eingehüllten, wehmutvollen Seelenschönheit: sie bilden den Ausgang für eine Betrachtung der Egozentriertheit, die als abenteuerliche Grunddisposition zu immer höheren Formen sich entfalten kann.

Angefangen mit dem unseligen, mit heißer, vergeblicher Inbrunst liebenden Werther, über den verlassenen, in der Literatur und der Welt herumirrenden Knaben Anton Reiser von Karl Philipp Moritz, hin zu dem dämonisch verschlossenen, über sich selber lachenden Lebensschauspieler Roquairol im *Titan* Jean Pauls, hin zu den Figuren der romantischen Künstlerromane, den forcierten Talenten des Jungen Deutschland und weiter den psychologisierenden Dichtern des Impressionismus mit seinen tief einsamen, hermetisch in ihre Innenwelt eingeschlossenen Gestalten, den streng umzirkten, in eine reine, stilvolle Kunstwelt eingesperrten Figuren eines Stefan George etwa: sie alle sind Spielformen jenes in sich selbst zurückgebogenen, von sich selbst besessenen, zuweilen mit unheimlichen Kräfteballungen geladenen egozentrischen Menschentypus, dessen Eigenschaften, Fähigkeiten, Verhaltensweisen gerade die Gestalt des Abenteurers mitbestimmen können.

In seinem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* von 1907 hatte Hofmannsthal die ganze unheilvolle Situation des neueren dichterischen Seins in der Welt und die damit verbundene Art, sich selbst zu erleben und zu deuten, beschrieben, hatte dann gerade das Problem des Verwiesenseins auf sich selbst, die ganz typische Form einer Egozentriertheit, die bestimmt ist durch das Ausgesetztsein, die Heimatlosigkeit, das Wohnen unter der Treppe des eigenen Hauses, aufgeworfen und die Verwandlung dieser erzwungenen Verfassung zur Anschauung gebracht.

Unter der scharfen, erbarmungslosen Kritik am Dichter, wie sie das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, ist dieser immer mehr in eine Ausnahmesituation geraten, die jetzt nicht mehr so sehr durch außerordentliche Befähigung oder Begnadung, nicht durch soziale Stellung, priesterliche Funktion, nicht durch

das weihevolle Amt, Verkünder der großen Menschheitserfahrungen zu sein, gekennzeichnet ist, sondern durch das Stehen unter den furchtbarsten Verdächtigungen und durch das Ertragenmüssen einer mikroskopischen, psychologisch-analytischen Durchleuchtung seines Wesens und seines Schaffensprozesses. Dies ist ein Vorgang, den er selbst immer mehr zu betreiben und durchzuführen angefangen hatte, man denke an die romantischen Selbstanalysen eines Kierkegaard oder Nietzsche! Das *Zutrauen der lebenden Menschen*[47] zum Dichter begann zu schwinden unter den allgemein gewordenen Vorwürfen, der Dichter sei sündig, stehe abseits, registriere und genieße nur, sei ein Narr, ein Gaukler, ein verantwortungsloser Spieler, ein Hochstapler oder ein Verführer. Das Abenteuerliche in einem genüßlichen, gierigen Sinne meinte man den Dichtern zuschreiben zu müssen: *Als sei ihnen, wenn sie ihre Werke schaffen, nur und einzig um die allergeheimnisvollste persönliche Lust zu tun, um ein hastiges Baden im Leben, ein Ansichreißen und Wiederfahrenlassen der funkelnden Welle des Lebens*[48].

Gegen diesen Sturm von Kritik und Verdächtigungen, in dieser Atmosphäre von mißtrauischen oder gar giftigen und hämischen Sentiments mußte der Dichter sich nun zu schützen, zu verteidigen, zu rechtfertigen suchen, er mußte sich mit der selbst erkannten, ihm zu Recht und zu Unrecht angesonnenen Fragwürdigkeit seines Tuns, seines Daseins überhaupt, auseinandersetzen. Die andauernden Suspekte, der geballte Druck falscher, irrtümlicher oder ins Gewissen redender Meinungen seiner Zeit mußte sein Selbstgefühl verändern, mußte ihn Vorwände errichten lassen, mußte ihn gegen die ungeheure Verwundbarkeit, Ansprechbarkeit auf feinste Reize, auf das Leiden an allen Dingen (eine Empfindlichkeit, die ja gerade durch die Verdächtigungen seiner Zeit mit heraufbeschworen sein mochte) seelische, geistige Panzerungen bilden lassen, er mußte immer mehr auf sich selbst, auf seine Einsamkeit verwiesen werden in der Suche nach Halt, Stand, Sinndeutung.

Auf dem ausgesetzten, heimatlosen oder geduldeten, beargwöhnten Dichter lastet der ungeheure *Druck des ganzen angesammelten Daseins*[49]. Unter gewaltigen Spannungen, gleichsam in sich selbst zusammengekauert unter der Treppe des eigenen Hauses sitzend, hält er die ganze Last seiner Zeit aus, all ihre Freuden, Dummheiten und ihre Niedertracht, unerkannt, fremd, sich selbst vielleicht ein Fremder. Denkbar wäre nun, daß ein derart auf sich selbst verwiesenes, in sich selbst bezogenes, weil am Rande des Lebens gehaltenes, ausgesetztes Dichter-Ich sich völlig gegen alle Einwirkungen und Einfälle der Welt abzuschließen versucht, sich völlig verkapselt, rein egozentrisch sich selbst und sonst gar nichts mehr in sich selbst hineinbezieht und anschaut. Das wäre die Gebärde des vollendeten, konsequenten Narzissen. Der Dichter in dieser Zeit, wie ihn Hofmannsthal im Auge hat, tut aus dieser Ausnahmesituation heraus etwas für

[47] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 14. [48] dass., S. 38. [49] dass., S. 23.

den Impressionismus Charakteristisches: er schlägt ins Gegenteil über, öffnet sich allen Eindrücken und läßt, zunächst als passiv Offener, alles Wirken, Weben und Leben, das ihn berührt, in sich hereinfluten, wird *geometrischer Ort fremder Geschicke*, ja geradezu *Sklave ... aller lebendigen Dinge*[50]. In diesem passiven Mitvollzug erlebt und denkt der Dichter alles mit, er steht in sympathetischem Zusammenhang mit allen Dingen. Personen seiner Umgebung kann er wie der Kaufmannssohn im *Märchen der 672. Nacht*, geradezu durchfühlen, alles seelische Geschehen in anderen Wesenheiten findet in ihm Resonanz, alles zentriert er ungewollt in sich hinein und schwingt als leicht und fein reagierende Membran mit allem in fremder Seele Erklingenden. Absichtslos sich dem Wesen seiner Umgebung, ja fernen, vergangenen, vielleicht nur geträumten Wesen sich anverwandelnd, sich anverwandeln müssend, nimmt er sie in sich hinein, bezieht sie auf sich, lebt mit und in ihnen. *Seine dumpfen Stunden selbst, seine Depressionen, seine Verworrenheiten sind unpersönliche Zustände, sie gleichen Zuckungen des Seismographen, und ein Blick, der tief genug wäre, könnte in ihnen Geheimnisvolleres lesen als in seinen Gedichten*[51].

Bei dem *unpersönlichen* Erleben und Mitschwingen, das bis zu einem Mitgeschleiftwerden von allem nur Zukommenden sich steigern kann, bei dieser grenzenlosen Offenheit und haltlosen Disponiertheit für alle Ansprüche, für jede Leitung, Ableitung und Verführung, ist die Gefahr des Selbstverlustes, der Ichverfremdung, des Wechsels des Persönlichkeitsgefühls und die Unfähigkeit, Vergangenes und Gegenwärtiges, wach Erlebtes und Geträumtes, mit sittlicher Verantwortung Vollzogenes und „nur" Gespieltes voneinander unterscheiden zu können, besonders groß. Eine reine Leere, ein Nur-ausgehöhlt-sein ohne ordnendes, gestaltendes, mit Bewußtsein leitendes geistiges Prinzip wäre hier das erschreckende Bild eines marionettenhaften Scheindaseins, das nur auf fremde Bezüge reagiert, unfähig, sich selbst zu zügeln, sich zu beziehen nach kontinuierlicher Ordnung, nach konsequenter Treue und schicksalhafter Notwendigkeit, ein Bild, das zugleich auch die Situation der ganzen Zeit spiegeln würde, von der Hofmannsthal sagt, daß ihr Wesen *die Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit* sei. *Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten*[52]. Lord Chandos hatte diese Gefahr an sich erfahren, er hatte gefühlt, wie sein Ich fließend wurde, wie ein grenzenloses Miterleben, etwa in der Form des Mitfühlens mit dem Kreatürlichen, seine Seele durchzog, hatte beim Eintreten in die Welt der Bezüge derart Unaussprechliches erfahren, daß er meinte, seinem Dichteramt entsagen zu müssen. *Der Dichter in dieser Zeit* besitzt die Kraft des bewußten, willentlichen Miterlebens, das Vermögen, sich aktiv passiv zu machen und aus dem vom unermeßlichen Meer der Eindrücke überfluteten und aufgebrochenen, aufgelösten und mit allem verschwimmenden Ich neu aufzustehen. Es ist ein *Gesetz*, unter dem der Dichter

[50] dass., S. 50. [51] dass., S. 34. [52] dass., S. 14.

steht, er wird es erfahren als Auftrag, als Nötigung sogar: *keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren*[53].

In seiner hautlosen Offenheit ist der Dichter als *hüllenloses Sein* mit der von Rilke beschriebenen Anemone vergleichbar, die auch nachts ihre Blüte nicht mehr schließen kann, schutzlos allem Licht, allem Anspruch preisgegeben. Alles muß er in sich hineinnehmen können, Gutes und Böses, Schönes und Häßliches, die Dinge müssen ihm schließlich gleich-gültig werden. Dann sind ihm *Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er sein Auge verschließen. Es ist, als hätten seine Augen keine Lider*[54].

Diese völlige, schmerzliche Passivität muß aber Gestalt bewahren können, sie muß sich gleichsam hart und fest schlagen lassen vom Zudrang und Einsturz der Dinge in sich hinein. Gegenkräfte müssen mobilisiert werden, Ichkräfte, zentrierende, fassende, bindende Bezüge. Der Dichter wird in bewußter, tätiger Hingabe an die Dinge nicht nur sich selbst als gesetzmäßig wirkendes Werkzeug erfahren, er wird selbst nach selbstbestimmten Gesetzen die Bezüge zu ihnen gestalten, sie in sich hineinnehmen, in sich zentrieren und im Wort wieder erzeugen. Gegenwärtiges und Vergangenes vermag er in sich aufleben zu lassen, *der Begriff der Zeit entschwindet und Zukunft geht ihm wie Vergangenheit in einzige Gegenwart herüber*[55].

Das ist aber nicht ein ununterscheidbares Ineinanderfluten, nicht ein durch Verlust der Zeitvorstellung heraufbeschworenes Seelenchaos, kein Konglomerat widerspenstigster historischer Elemente, sondern ein großes, durchleuchtetes, in höherem Bewußtseinszustand vernommenes, überindividuell erlebtes Syn, ein mächtiges, unaussprechbares Zugleich, das in ähnlicher Verfassung gegenwärtig wird wie in jenen mystischen Zuständen, von denen Novalis zu berichten weiß. Im bewußten, tätigen Aufnehmen und liebenden Bewahren der Dinge würde der Wesenskern des Dichters erst richtig erwachen und die Ausweitung, das Gefäßwerden seiner zentrierenden, alles Zukommende nach Ordnung und Gesetz in sich aufnehmenden Seele erfolgen können, ja, die Beanspruchung, die Belastung des dichterischen Ich würde eine Kraft, eine Potenz des Aufnehmens und Festhaltens zur Voraussetzung haben, wie sie im nicht abenteuerlichen, eindeutigen, einförmig sich entwickelnden Menschen gar nicht möglich wäre.

Die Kraft zur sammelnden, bewahrenden Gewalt liegt in der Erinnerung. Der Dichter kann nichts auslassen, aber er vermag auch nichts zu vergessen[56].

[53] dass., S. 29. [54] dass., S. 28. [55] dass., S. 51. [56] dass., S. 31.

Im Er-innern und im Weiterlebenlassen im Innern, im Leben in der Erinnerung und aus der Erinnerung heraus bekundet sich das dichterische Amt. Indem er auf die Dinge zugeht, sie selbst, die Zufälligen, aufnimmt, in der typisch-abenteuerlichen Bewegung auf das Zukommende achtet, es ergreift, sich von ihm ergreifen läßt, doch alles in der Treue zu seinem Auftrag vollbringt, verbindet er sich erinnernd mit ihnen und vermag sie gedenkend, beschwörend, neu wieder in die Gegenwart zu rufen. *In ihm oder nirgend ist Gegenwart*[57]. Sein grenzenloses, alles umspannendes, alles erfassendes, ordnend bewahrendes Gedächtnis verbindet das aus der Vergangenheit Zugekommene, ja selbst das Zukünftige mit der Gegenwart. Der Dichter verbindet sich mit den Dingen und bleibt dennoch stets gleich, rein, im Grunde unbewegt ruhig wie das Meer in der Tiefe.

Er ist als Erinnernder, als der *lautlose Bruder aller Dinge*[58] wie ein kristallklarer Spiegel. Er ergreift und bewahrt als ein im Grunde Distanzierter, als ein Unverwandelter in viel Verwandlungen, als ein Ungerührter, der dennoch alles rührt und wandelt, der die klaffenden Abstände überbrückt. Er bindet als Zentrierender aus erotischer Genialität in sich alles und ordnet es hin auf den obersten Bezugspunkt, selbst ungebunden, nur in der Treue zu seinem Amt sich bindend.

Dies Hinordnen, Einordnen der Dinge ins Ganze ist aber die vornehmste Aufgabe des Dichters. Das aus ordnender Mitte tätige Ich schlägt nun Verbindungen zu allem und bezieht alles auf das Ganze. Das Ich ist zwar immer noch Mitte, noch immer zentriert es und bezieht es in sich hinein, doch seinem Tun ist ein noch höherer Bezug übergeordnet, durch welchen das Ich selbst sich als um eine höhere Mitte kreisend weiß. Im ordnenden Hinbeziehen auf den obersten Bezugspunkt ist das Ich vermittelnd Mitte, Entsprechung zur höchsten Mitte, gemäß jener neuplatonischen Vorstellung, die dann in der Romantik bei Schelling, Schleiermacher, Baader, Novalis, Carus und vielen anderen wieder lebendig geworden war, daß das Ich des Menschen der analoge Ort zum Welten-Ich, das Ebenbild Gottes sei, ein Mikrokosmos im Makrokosmos, daß die Gottheit im Grunde allen Dingen immanent, daß alles Eins sei. Das Ich als Abglanz kosmischen Wirkens, als Punkt, in dem alles sich überschneiden, durchdringen, Resonanz und Reflexion finden kann, dieses in sich beziehende und selbst auf das oberste, das allumfassende Welten-Ich bezogene, zu ihm in Analogie stehende Zentrum der menschlichen Person bekundet sich nun in seiner aus niedriger Egozentrik hervorgegangenen Metamorphose als synthetisierendes, harmonisierendes Ordnungsprinzip der Welt. Es identifiziert sich schließlich im Dichter mit seiner Aufgabe: es wird reine, liebende, Rilke würde sagen *rühmende* Hingabe. Das Schicksal des Dichters, so heißt es in dem Aufsatz *Über Charaktere im Roman und im Drama, ist nirgends als in seiner Arbeit. Er soll sich nirgends*

[57] dass., S. 29. [58] dass., S. 27.

*anders seine Abgründe und seine Gipfel suchen wollen . . .*[59]. Dann gelingt ihm das ordnung- und sinnstiftende dichterische Tun, dann vermag er zu einigen, zu verknüpfen, dann wird er aus magischer Vollmacht heraus ein *solches Du zu Tagen* sprechen können, daß die Vergangenheiten heraufsteigen in ihm, er wird die Zeit, den Raum, die Dinge, Alles, in einer urgewaltigen Synthese umfangen und wiedergebären können. Eins wird er sein mit Allem, mitschwingen in den Rhythmen der Welt, aus ihrem Klingen sprechen, anrufen, beschwören, verwandeln und harmonisieren. *In seinen höchsten Stunden braucht er nur zusammenzustellen, und was er nebeneinanderstellt, wird harmonisch*[60]. Der Einsame, Verschlossene, der Ausgeschlossene, im eigenen Hause Verlassene, wird der *Entzückte der Einsamkeit.*

Eine merkwürdige Veränderung hat das Problem der Egozentrizität in Hofmannsthals Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* erfahren, die er im Jahre 1927 vor dem Auditorium maximum der Universität München, also zwei Jahre vor seinem Tode, gehalten hatte. Er beschreibt darin nach der Gegenüberstellung einer deutschen, dezentralisierten, bindungslosen, anarchischgärenden Geistigkeit zu einer in Frankreich erhaltengebliebenen, den Zusammenhang mit der Vergangenheit wahrenden *Einhälligkeit* zwei Typen von geistig führenden Menschen und gibt Kennzeichen an für jene *die wahre und einzig mögliche deutsche Akademie* bildenden *Suchenden*[61], in denen er eine Hoffnung für das geistige Leben der deutschen Nation zu erkennen glaubt.

Es bietet sich hier ein beinahe befremdliches Bild. In einer krampfhaftübersteigerten Gebärde, einem sich selbst übernehmenden Ausbruch des Dichters werden hier Gestalten heraufbeschworen, deren Fanatisches, Unbedingtes, Asketisches zunächst geradezu erschrecken.

Die Egozentriertheit beider Typen trägt verbissene, harte, schmerzlichschneidende Züge. Sie mutet an wie eine Durchsetzung der reinen, ungezwungenen Liebeskraft des dichterischen Ich mit einem diktatorischen und selbst im Dienen noch herrischen, Stefan-Georgischen Machtwillen, wie ein Sichaufbäumen einer bis dahin gebundenen Gewalt. Der geistesprinzliche Knabe der ersten Dramen und Gedichte ist ein harter, aber immer noch gigantisch ringender Mann geworden, der die mehr und mehr aufschimmernde Blässe des nahenden Todes mit kühnen, ins Grandiose ausgreifenden Zügen noch einmal glühend übermalt. Im Hintergrund muß man sich immer Friedrich Nietzsche denken.

Die beiden Typen sollen aus der geistigen Situation der deutschen Nation heraus verstanden werden, in ihnen soll das Uneinheitliche, das Zerrissene, Zusammenhanglose und Bindungslose der deutschen Geistigkeit in verwandelter,

[59] *Über Charaktere im Roman und im Drama, WW* 1924, II, S. 196/7.
[60] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 35. [61] *Das Schrifttum*, S. 24.

erhöht-repräsentativer Form Gestalt gewinnen. Sie sollen also selbst Ausdruck einer Metamorphose der als Übel empfundenen, chaotisch anmutenden deutschen Geistigkeit sein. Die Entsprechung zu ihrer Egozentriertheit, ihrer hybriden Natur, liegt auf der dunklen Folie des deutschen Willens nach Einmaligkeit, nach Einsamkeit, nach der Lust und nach dem Leiden an der Vereinzelung und Selbstabschließung. *Der Deutsche statuiert eine Originalität an und für sich*[62], die Einsamkeit ist der natürliche Spielraum seiner Geistigkeit. Die Literatur will nur im Einzelnen wirksam sein, es besteht keine Verantwortung gegenüber der Gegenwart und der Vergangenheit. Alles egozentrische Züge also, Erscheinungsformen jenes auflösenden, zersplitternden Vorgangs, der gemeinschaftzerstörend und zersetzend gerade dem dichterischen Willen nach Einheit, Synthese, Ordnung entgegenwirkt (Hofmannsthal hat darauf verzichtet, die unheimliche Ironie, welche in diesem Auseinanderklaffen von dichterischer Absicht und der Wirkung seines Tuns liegt, genauer zu beschreiben und auf ihre Wurzeln zurückzuführen).

Mit einer heroischen Gebärde macht nun der Dichter aus der Not eine Tugend und beschreibt im ersten Typ der *Suchenden* einen schweifenden, gefährlichen Menschen, der das Stigma des Usurpators *im scheulosen Auge* trägt oder *im gefährlich geformten Ohr*, eine abenteuerliche Existenz in ganz anderem Sinn. Ein rechter Absoluter, der die geschichtliche Welt gar nicht des Zerbrechens für wert hält, ein erotischer Träumer, eine hybride Natur, einer, der ein ungeschriebenes Hauptwerk in sich trägt, der sein Drama zum Mythus des eigenen Ich macht, der sich nur fragmentarisch gibt, aber als Ganzes genommen sein will.

Der zweite Typ trägt nicht minder harte Umrisse. *Gebunden bis zur Qual*, ein fanatisch-dienender Hüter des Geisteserbes, pathetisch, mit eherner Schwermut vollbringt er sein Amt, arbeitet verbissen und mit unbändiger geistiger Leidenschaft. Auch er ist hybrid. Es ist in ihm etwas wie eine Wut des Tätigseins, ein entzündlicher Eifer, eine perverse Egozentriertheit, die in der überspannten Hingabe an das Fremde sich erst recht verschließt und verkrustet.

Aber die ganze Beschreibung jenes Heeres von Suchenden, welche den Fahnenwagen der Nation in ihrer Mitte tragen sollen, schwingt in diesem leidenschaftlichen, gewitterhaften Ton. Ihnen ist *die Tiefe des Ich, die dunkle, eigene Seelenwallung das einzig gegebene*[63]. Es gibt viele dieser Abseitigen, sich selber berufen Habenden von Geistesnot, sie bilden *die wahre und einzig mögliche deutsche Akademie*[64]. Die Wucht der Erfahrung, der Wirbel der Vielheit, die Ergriffenheit vor dem einzelnen löst ihnen das Wort vom Mund. Ihnen geht es nicht um einen *Kultus des Gemütes*, sie sind von einem strengen, männlichen Gehaben, Bescheidung besitzen sie, in welcher Tapferkeit liegt. Mit einer fast grimmigen Festigkeit trotzen sie jeder Verführung, haben etwas ausdauernd Resigniertes, sind tief beseelt von dem Verlangen nach gültigen Bindungen. Das aber ist das Ziel all dieser titanisch Ringenden: *Alle Zweiteilung, in die der*

[62] dass., S. 11. [63] dass., S. 28. [64] dass., S. 24.

*Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geist zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen, alles im äußeren Zerklüftete muß hineingerissen werden ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit*[65].

Wieder ist das Ziel des geistig Schaffenden Einheit, wieder soll sie sich aus einer seelischen Haltung heraus ergeben, die in sich hineinnimmt, was unvereinbar scheint. Auch hier also zentriert, bezieht der Dichter in sich hinein, um dadurch *außen Einheit* zu schaffen. Wieder ist es ein abenteuerlicher Prozeß, ein sich Ausweiten und in sich Hineinnehmen, ein unermüdliches Synthetisieren alles Zukommenden. Doch welch andere Töne, welch herbe, schneidende Klänge! Welche Anstrengung, welch verzweifelter Wille! Gleichsam als würden die holden Weisen des jungen Dichters von einem harten, metallenen Instrument des Gealterten, der gewollt-hoffnungsvoll in die Zukunft blickt, trotzig noch einmal gespielt.

## V.

Zum impressionistischen Lebensgefühl, das im Gleitenden, Zerfließenden, Wandelbaren, im Wechsel der Zustände, der Stimmungen und Reizbarkeiten in seiner Eindeutigkeit, in seinem Zusammenhalt ja andauernd bedroht ist, steht die Verwandlung von Natur aus in einem inneren Bezug, das Problem der Verwandlung drängt sich hier gewissermaßen auf. . . . *das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr*[66].

Die Grundform menschlicher Selbstverwandlung, das Wachsen und Reifen einer Persönlichkeit, wurde von Hofmannsthal im Sinne eines Bildungsromans in seinem *Andreas*-Fragment dargestellt. Sie besteht dort in der Entfaltung eines noch verhüllten, präexistenten Menschenwesens aus traumhafter, ahnender Vorwegnahme der Wirklichkeit hinein ins wache Leben. Das ist ein organisches Wachsen im latenten Gegensatz zu der vorwändigen Attrappenwelt Venedigs, ein Reifen am Negativen, ein langsames Erblühen der im Kern schon angelegten Echtheit, die den äußeren Schein nur zum Anlaß des Selbstinnewerdens und der Bewährung nimmt. Am Modell des *Andreas*-Fragments kommt eine erste Art von Selbstverwandlung zur Anschauung: die schicksalhafte, aus der Personmitte heraus sich vollziehende Entwicklung einer Persönlichkeit in der eindeutigen Ausrichtung auf ein in Treue festgehaltenes Ziel. Verwandlung ist hier organisches Wachsen und Reifen einer ungebrochenen Persönlichkeit, vergleichbar mit dem Keimen, dem Wachsen und Erblühen einer Pflanze.

In einer anderen Form von Selbstverwandlung ist dies Schicksalhafte bereits gefährdet. In ihr kann der Kern der Persönlichkeit auf einer gewissen Stufe

[65] dass., S. 30. [66] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 14.

stehen geblieben, zu früh entwickelt oder gar nicht aufgegangen sein. Wandlungen würden sich dann nur „äußerlich" vollziehen, etwa im unverbindlichen Spiel eines ziel- und richtungslosen Lebens. Eine Art von Gespaltenheit der Persönlichkeit läge hier vor, eine Gebrochenheit insofern, als eine ursprünglich organische Entfaltung nur bis zu einem gewissen Grad gediehen war und in einem frühgereiften und zarten Alter bereits abgebrochen wurde. Nun könnten Ersatzformen für die normalen Lebensentäußerungen in einem scheinbar beziehungslosen Spiel den wahren Kern der Persönlichkeit überdachen, verhüllen und ver-„wandeln" in dem Sinne, daß Wände, Vorwände aufgerichtet würden, die Betätigungs- und Verhaltensweisen gegenüber Welt und Leben hätten dann das Merkmal des „Unechten" oder Spielerischen, des Maskenhaften und Theatralischen. Das Wesen derartiger Menschen erschiene in andauernder Umfärbung.

In gefälliger, graziöser Form kommt das etwa in dem *Prolog zu dem Buch 'Anatol'* zur Darstellung:

*Eine Laube statt der Bühne,*
*Sommersonne statt der Lampen,*
*Also spielen wir Theater,*
*Spielen unsre eignen Stücke,*
*Frühgereift und zart und traurig,*
*Die Komödie unsrer Seele,*
*Unsres Fühlens Heut und Gestern,*
*Böser Dinge hübsche Formel,*
*Glatte Worte, bunte Bilder,*
*Halbes, heimliches Empfinden,*
*Agonieen, Episoden . . .*[67].

Eine anmutig-wehmutsvolle, spielerische Verwechslung von Bühne und Wirklichkeit also, die bezeichnenderweise das Natürliche schon am Künstlichen orientiert hat (*Eine Laube statt der Bühne, Sommersonne statt der Lampen*), ein Leben unter der Sonne, als ob die Lampe das Erstgegebene wäre: so wird das große Bild vom Theater der Welt ahnungsvoll vorweggenommen. Ein vorläufiges Gedicht über das traumhaft-verwechselbare, ineinandergleitende und sich verwandelnde Leben, jetzt noch ohne wache, helle, ordnende Mitte, ein Sich-abfinden damit in schmerzlich-freudigem, kindlichem Verwundern und Genügen.

Eine Steigerung dieses bezuglosen, abgebrochenen, im Kern zur Ruhe gekommenen, an der Peripherie zu höchster Unruhe und Wandelbarkeit aufgeschreckten Lebens wird in den beiden Abenteurerdramen anschaulich, etwa im ersten, in *Der Abenteurer und die Sängerin*: die Sängerin enthüllt in einer

[67] *Prolog zu dem Buch 'Anatol', Gedichte*, S. 58f.

fast noch erschütternderen Form als der Abenteurer selbst das Auseinanderklaffen von gespieltem Äußeren und zum Stillstand, zur Alterslosigkeit gebrachtem Inneren. Die Gebrochenheit als Bedingung dieser Art von Verwandlungsfähigkeit steht der scheinbaren Ungebrochenheit, dem lebenssprühenden und -verzehrenden, im Kern aber gleichfalls zur Ruhe, zur Alterslosigkeit gekommenen, ausgelebten Baron gegenüber. Dieser hat sich nämlich in einem grenzenlosen Vertrauen auf seine Gewalt des Lebens ein neues, alle Verwandlungen ermöglichendes und alle Wechselfälle des Schicksals aushaltendes, abenteuerliches Lebensprinzip gebildet, eine Art von fixer Idee, die unüberwindlich und unwiderlegbar ist, ein Glaube daran, daß er zwar *Kartenkönig* sein muß, aber als solcher tief und voll zu leben vermag, der also im Paradox, im Widerspruch mit sich selbst und der Welt lebt und gerade darum mit vollem, heißem Atem, die Welt einsaugend und verwerfend, seine Verwandlungen, seine Rollentausche und erotischen Wechselwirtschaften betreibt.

Eine Erhöhung der Kunst der Verwandlung, die Herausbildung einer dritten Art von Verwandlungsfähigkeit wäre dann in der berufsmäßigen Ausübung dieser Kunst gegeben, in der Meisterschaft schauspielerischer Übernahme von Rollen, in der zum Lebensprinzip erhobenen Fähigkeit des dichterischen Eingehens und Sichanverwandelns in alle Dinge und Wesenheiten hinein, im Amt des Historikers, des Literarhistorikers insbesondere, eines Dichters, der die Dichter wiederum dichtet (so würde ihn Hofmannsthal vermutlich bestimmt haben können). Hier ist das Sichaussetzen, das abenteuerliche Wagnis der inneren Leerung und völligen Hingabe zur Aufnahme und Wiedergabe fremder Wesenheiten und Schicksale, von *vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten*[68] gehalten und unerschütterlich gegründet in der Treue zum Beruf. Die Einheit und Konsistenz der in steter Umstimmung und Umwandlung begriffenen Persönlichkeit bleibt gewahrt, die in unendlichen Bewegungsabläufen vibrierende Dynamik der schauspielerischen, dichterischen und historisierenden Tätigkeit schwingt um eine unwandelbare, eindeutige Mitte. Die Gefahr der Zersplitterung der Person, der Maniriertheit und Unechtheit, der Verirrung in selbstgemachten, angedichteten oder übernommenen Rollen ist hier durch den reinen Bezug auf das Amt und die Aufgabe gebannt.

Steigern kann sich das Abenteuerliche dort, wo es in einem Beruf erscheint. Beruf, Amt, Dienst sind Bezeichnungen, welche die Vorstellung auf geordnete, menschliche Lebensverhältnisse und -entäußerungen hinlenken, ihnen haftet der Nimbus des Korrekten, des Eindeutigen, des Planvollen, des Unabenteuerlichen, ja vielleicht sogar des Philiströsen an. Würde nun die abenteuerliche Lebensform selbst eine berufliche Einordnung erfahren, so ergäbe sich in dieser

[68] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 29.

Berührung höchster Extreme gerade der Horizont für eine Situation, die aus den denkbar größten Spannungen heraus sich entfaltet. Der dialektische Bezug der abenteuerlichen Lebensform auf das ordentlich Eindeutige und umgekehrt: der reinen, unproblematischen, „uninteressanten" Amtsführung, sofern sie Ausübung einer in ganz bestimmten Grenzen sich vollziehenden, gleichförmigen, geregelten Tätigkeit ist, hin auf das Unberechenbare, Undurchsichtige, „Verworrene" des verwandlungsfähigen abenteuerlichen Menschen, diese Relation des Gegensätzlichen aufeinander in einem könnte zum tragenden, bewegenden Grund der vollständigen abenteuerlichen Existenz werden. In diesem Zusammenfall des Sichausschließenden, in diesem merkwürdigsten Zugleich des Ungleichen würde vielleicht das Geheimnis der paradoxen Lebensformen des reinen Schauspielers und des reinen Dichters liegen.

Hofmannsthal hatte durch seine Hinwendung zur Vergangenheit, durch den strengen und ernsten Willen zur Bindung an die Tradition eine Grundlage zum literarhistorischen Schaffen in sich selbst verwirklicht, hatte auch durch das Herbstliche in der Art seiner dichterischen Aussage so etwas wie eine Atmosphäre erzeugt, in welcher das der Ernte, der Sammlung geweihte Wirken dessen, der aus der Vergangenheit heraus lebt, atmet. Denn *noch feinere Fäden* als die, welche unmittelbare Bezüge zu den Dingen, Ereignissen, Wünschen, Gedanken und Schwingungen seiner Zeit schaffen, knüpfen das Sein eines der Vergangenheit offenen Menschen an Kräfte und Wesen, die gleichsam darauf warten, vernehmbar zu werden. *Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen niegekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten*[69]. Das Lichte, Leichte, herbstlich Glühende, an Vergänglichkeit und Tod Gemahnende, der zarte Mollton, der durch die Dichtung Hofmannsthals hindurchweht, die hohe Bedeutung des Traumes für ihn, des bewußten, wachen, beschwörenden Träumens, sein ewiges Geistergespräch, sein andächtiges Erinnern der Dinge, sein Spüren des Hauches von allem Gewesenen: all das sind Grundstimmungen, Betätigungsweisen, die für diesen Dichter charakteristisch sind, dem Lebensgefühl eines Literarhistorikers nicht fremd sein dürften.

In seiner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* hatte er das Stichwort *konservative Revolution* fallen lassen[70], eine merkwürdig paradoxe Wendung, in der das Progressive, das Vorwärtsstürmende und Abenteuerliche einerseits, das Gesetzhafte und Statische andererseits zugleich mitschwingen. Im ganzen meint der Ausdruck nichts anderes als die Synthese dieser Bedeutungsgehalte, nichts als den Willen zur Überwindung aller *Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte*[71]. Ein urgewaltiger, mächtiger Wille zum Sozialen, ein aus tiefer, untergründiger Furcht und Ahnung vor einer kommenden und

[69] dass., S. 29. [70] *Das Schrifttum*, S. 31. [71] dass., S. 30.

schon gegenwärtigen Atomisierung und Vereinsamung des Menschen heraufbrechender Drang zur Wahrung der abendländischen Gemeinschaft der Geister und Werte bekundet sich in dieser schlagwortartigen, revolutionären Forderung. Eine Rückwärtsbewegung im Vorwärtsdrängen, die aufnimmt, trägt, erhält und mitnimmt, eine Progression in der Aufnahme und Anverwandlung des Vergangenen, des so rasch Vergessenen und Zurückgelassenen — in dieser Doppelbewegung, die etwas Abenteuerliches an und für sich darstellt, die eine Grundbewegung des lebendigen Geistes ist, vollzieht sich *langsam und großartig* nun, nicht mehr im fieberhaften, erhitzten, persönlich-individuellen, erregten Tun der abenteuerlichen Gestalten in Hofmannsthals Dramen, ins Große, Allgemeingültige erhoben, jener Prozeß, *finster und prüfend*, in großen, kreisenden Strömungen Einheit stiftend, hin *zu diesem Höchsten . . .: daß der Geist Leben wird und Leben Geist, mit anderen Worten: zu der politischen Erfassung des Geistigen und der geistigen des Politischen, zur Bildung einer wahren Nation*[72].

An dieser synthetisierenden Bewegung, deren Träger im Vollzug des Einigens und Beziehens aus der Einheit immer wieder herausfallen müssen, um das Entfernte nah zu bringen, das Vergessene zu erinnern, die selbst im Grunde nur einen einzigen, den reinen und höchsten Bezug eingegangen sind und zu allem, damit sie beziehen und Verbindungen schlagen können, eigentlich unbezogen und unverbindlich sein müssen, an dieser abenteuerlichen Bewegung des Geistes hat nun gerade der Literarhistoriker in ausgezeichneter Weise Anteil, er gehört zu denen, die in dürftiger Zeit, da die Dichter vielfach um sich selber kreisen, solche alles einbeziehende Bewegung verursachen. Er dichtet und singt nicht nur die Dinge, sondern die Dichter selbst und durch sie wieder die Dinge. Eine Mehrschichtigkeit liegt in seiner liebenden Anverwandlung und Gestaltung des Gewesenen, ein perspektivisches Sehen in zweiter, dritter und noch höherer Potenz. *Die Toten stehen in ihm auf . . . Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitatom nochmals leben dürfen und wo ihnen, die vielleicht in erstarrender Einsamkeit hausen, das grenzenlose Glück der Lebendigen zuteil wird: sich mit allem was lebt, zu begegnen*[73].

Indem ein Dichter der Dichter sich diesen anverwandelt und jeweils die entsprechende Rolle übernimmt und spielt, gleicht sein Tun einer Totenbeschwörung, durch welche nach den Gesetzen der Analogie Gebärde von Gebärde, Klang von Klang angezogen und festgehalten werden. Die Individualität des Zitierten gewinnt Gestalt im weit gewordenen Seelenraum, die Incantatio in den charakteristischen, einmaligen Wendungen der Sprache des Gerufenen, in den ganz intimen Nuancen seiner Ausdrucksgestaltung, in Rhythmus, Gefälle, Wortwahl und allen anderen stilistischen Eigenheiten läßt den Heraufbeschworenen selber durch den Mund des Beschwörenden reden. Die ganze ideelle Welt des jetzt zu sprechen Beginnenden klingt mit herauf, seine Anschauungen, die Art, wie sie

[72] dass., S. 53.

[73] *Der Dichter und diese Zeit, Prosa* I, S. 31.

gewußt, vertreten, gestaltet wurden, das Verborgenste und Intimste enthüllt sich im reinen Innenraum der Seele.

Der Umgang mit den Toten könnte in ähnlicher Weise zehrend sein wie das verworrene Geschäft des Schauspielers. So wie dieser in unablässiger Verwandlung eine Rolle nach der andern übernimmt, in den Rollen überhaupt erst wahrhaft lebt, so lebt der Literarhistoriker in den heraufbeschworenen Gestalten der Dichter, wendet sie vor, bleibt selbst hinter ihnen zurück, gibt ihnen Leben oder wird von ihnen gelebt. An Venedig, dem Symbol der Verwandlung, dem Inbegriff eines solch chamäleontischen Lebens wäre der ununterbrochene Gestaltwandel, das Anziehen und Ablegen von Masken und immer neuen Gewändern unmittelbar anschaulich. Die dringliche Frage, ob das abenteuerliche Wechseln der Gestalt, das momentane Herbeiziehen fremder Wesenheiten und das Wiederentlassen derselben aus der *Gewalt des Lebens* stammt, oder ob die anverwandelten Gestalten Gewalt über den Anverwandelnden ausüben, also zehren, aushöhlen, *abnutzen* würde Rilke sagen, hängt damit zusammen, aus welcher Grunddisposition das Spiel betrieben wird, ob geleitet vom alles überstehenden ewigen Wesenskern im Menschen, aus der gefundenen und unverlierbaren Mitte der Person oder aus einem zwangsläufigen Sichanverwandelnmüssen, einem Angesogenwerden von den gespielten Gestalten, die den Spielenden gewissermaßen aussaugen und aus Übermacht eine Identifikation mit sich erzwingen. Diese beiden Typen hatte Hofmannsthal in seinen Gedächtnisepilogen auf Josef Kainz und Mitterwurzer einerseits und auf Hermann Müller andererseits angedeutet. Kainz, ein *Unverwandelter in viel Verwandlungen, ein niebezauberter Bezauberer*, der von Grund auf Geist ist, reiner, kristallklarer, unzerbrechlicher Spiegel, erfüllte sein Amt als *Schauspieler ohne Maske* in königlicher, schicksalloser Einsamkeit aus der Vollmacht des Boten, der berufen ist, eine Weile auf der Erde zu sein. Hermann Müller schuf sich immer um und um, sein Selbst stand unter der zehrenden, anziehenden Gewalt der gespielten Gestalten. Trat er ab von der Bühne, so hatte sich das Leben gegen ihn verschworen, aus *Kindesaugen* schaute er die Welt, an der er zerbrach. Hofmannsthal hatte das Geheimnis des rechten Verhältnisses von Selbsthingabe und Selbstbewahrung wiederholt mit dem Begriff der Treue angedeutet, der sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk zieht. Die Treue zur beständigen Hingabe, zur Aufgabe des Ergreifens von immer neuen Gestalten in *treulosem* Wechsel, das wäre der Halt des Lebens des durch wechselreiche Hingabe sich Bewahrenden. Der vollständige Einsatz der Person aus liebender Vollmacht würde im Ergreifen und Anverwandeln von zu dichtenden oder zu spielenden Gestalten die ganzen Quellen an Kraft und Substanz, die volle Gewalt des Lebens um so mehr aus unermeßlichen Tiefen sprudeln lassen, je inständiger, unwiderruflicher das Amt vollzogen, je mehr allem Zukommenden standgehalten, ja ihm entgegen gegangen, es aufgegriffen und in rückhaltloser Liebe aus reinster Distanz bewahrt, belebt, besungen wird. Das abenteuerliche Prinzip spielt hier in der denkbar höchsten

Vollendung: je mächtiger die Hingabe, je weiter und vollständiger die Offenheit für alles, desto mehr brechen die Quellen der Liebe selbst wieder auf, desto unerschütterlicher bleibt die Mitte der Person im reinen Bezug auf den großen Veranlasser aller Zufälle, auf den großen Regisseur aller Spiele, gewahrt. Leben gebend ist dann der liebende Spieler, er gießt, wie es von Mitterwurzer heißt, *sein Lebensblut* in die Adern seiner Gestalten, er wird selbst zum Schauplatz gewaltig brandenden Lebens, er wird *das Land, durch das die Straßen laufen*, man sieht an ihm hinauf *wie an den Hängen von einem großen Berg*[74].

Es ist freilich nur Leben für den Moment, für die kurze Dauer des Spiels, nur für die begrenzte Zeit des Lebensspiels des Spielenden. Mit dem Verlassen der Rolle, mit dem Abtreten von der Lebensbühne zerfallen die belebten Gestalten wieder in nichts. Es ist aus dem Zusammenhang herausgenommenes und nach dem Spiel wieder in ihn zurückfallendes Leben, abenteuerliches, ausgesetztes, vorgewendetes Leben. Das Blitzhafte und Momentane, das abenteuerlich Plötzliche sind Ausdruck für die Kosten, die für das Leben in der Rolle, für den Gewinn an Leben aus Liebe in Distanz und Unverbindlichkeit, aus Liebe durch Vorwände hindurch, bezahlt werden müssen.

Vom Schauspieler wird gesagt, daß er nicht *in Häusern* wohne[75], sondern *im Feuer*, im Geist, ein wilder König. Er baut sich selbst *Ins Dunkel aus den Worten . . . Paläste*[76]. Was er sich hinbaut, ist Wohnstatt, zeitlich begrenzter Aufenthaltsort für ihn, den *Schwebend-Unzerstörbaren*. Es ist Anhalt, um als Bote in der Welt der ganz anderen, die in Häusern wohnen, überhaupt zu sein. Er baut sich die Vorwände analog zu denen, die in festen Häusern wohnen, und denen er sich vernehmbar machen will. Ihm geben die Vorwände Wohnraum, um auf Erden zu verweilen, vielleicht auch Schutz. Für die andern, die *drin für eines Herzschlags Frist* mit ihm wohnen dürfen, die aber im Grunde Außenstehende, *Verschmähte* sind, werden diese vorgewendeten *Zauberschleier* zu den großen Bilderteppichen des Lebens. In seinen Falten wohnen alle Dinge. Tiere holt er aus ihnen hervor, süße Narren oder Träumer, Wesen quellen aus ihm heraus, *Könige, Menschen zum Lachen, Menschen zum Erschaudern*, die großen Gestalten der Vergangenheit blühen aus ihm, er spiegelt das Reine, Allgemeinmenschliche. Sein Vorwand ist Spiegelung, deren das Leben bedarf, um sich zu begreifen.

Am Modell des Schauspielers können so für das Amt des Literarhistorikers ganz bestimmte Sinngehalte abgelesen werden. Auch er hält *Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft, weißer als das Licht der Sterne*[77]. Er ist Reflektor und Resonator der Welt der Dichtung, läßt die großen, alten Menschheitserfahrungen, die Gestalt und Ton gewordenen Lebensgefühle und Sinndeutungen der Welt

[74] *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer, Gedichte*, S. 62ff.
[75] dass., S. 63.
[76] *Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz, Gedichte*, S. 69.
[77] dass., S. 70.

als Mittler durch sich hindurchleuchten und -klingen. Von innen her, aus dem *Reich der Seele*, reflektiert er die heraufbeschworenen Gestalten und Zeiten-räume, schafft Einheit und sinnvolle Bezogenheit im Vergangenen, er bezieht das Vergangene her auf das Gegenwärtige und hin auf das Zukünftige, es geht ihm um *die Sicherung des geistigen Raumes* für die Zukunft[78]. Als synthetisierender Mittler greift er aber auch umgekehrt, rückläufig, Gegenwart von außen auf und hält sie zurück an Vergangenes, läßt sie sich selbst erkennen und deuten am geschauten Gewesenen. Die Vorläufigkeit und die Rückläufigkeit in sinn-voller Ausgewogenheit, das Berühren und Zusammenbringen der richtigen Ansatz- und Verknüpfungspunkte von Zukünftigem und aus der Vergangenheit Zu-gekommenem, das Hineinnehmen von allem *im äußeren* Zerklüfteten *ins eigene Innere*[79], in jenes Innere, das in sich selbst ganz sein muß (*denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit*), dieses umsichtige, vorsichtige und rückssichts-volle Tun, dieses umwegige, rastlos-ergreifende, sammelnde, nichts auslassende Sichbewegen, dieses Kreisen mit dem *Spiegel* ist nun die metamorphosierte, ins Lichte, Klingende (Rilke würde sagen ins *Orphische*) erhobene abenteuerliche Bewegung eines Dichters der Dichter.

Das Gefährliche dieses Pendelns zwischen zwei Welten, dieses abenteuerlichen, im höchsten Sinne interessanten Tuns, das sich stets in Grenzsituationen und *Zwischenzuständen* weiß, läßt wie beim Schauspieler die Frage aufkommen nach der Wahrung des eigenen Selbstes. Die Frage würde in ähnlicher Weise wie dort ihre Lösung finden mit dem Hinweis auf die Ausgangsstellung, auf die letzte Begründung des ausgeführten Amtes. Die *von Geistesnot sich selber be-rufen habenden*[80] würden im Wissen um ihren Auftrag jene reine Treue zu ihrem Amt und damit zu sich selbst bewahren, welche ihnen die tiefe innere Festig-keit, den Zusammenhalt ihrer Person in den noch so abenteuerlich-raschen Wirbeln ihrer schnellen Seele verleihen müßte. Die unendlichen Verwandlungen auf dem Hintergrund einer unwandelbaren, *schicksallosen* Treue zum Amt der Verwandlung selbst würden gerade die Kraft erzeugen, welche nicht nur die so entstandenen *Wirbel* auslösen, sondern auch die Kontinuität, die Erhaltung der Persönlichkeit durch allen scheinbaren Wechsel hindurch ermöglichen. Das Bleiben und Standhalten im Fortwollen, Enteilen, Zurückfliegen und unab-lässigen Kreisen würde damit gesichert sein. Denn *wo Wirbel sind, dort ist Kraft wirksam, Wirbel ziehen Wirbel an sich zu stärkerem Kreisen, und es gibt den Geist nicht, der sich der saugenden Kraft dieses Feldes von ringenden Wirbeln entzöge, er wäre denn ein Abgestorbener*[81].

Ein Literarhistoriker, so wie er von Hofmannsthal hätte beschrieben und gefordert werden können (den Ausdruck selbst suchte er möglichst zu vermeiden) würde in seiner Totenbeschwörung, in seinem Anziehen, Aufeinanderbeziehen, Ordnen, Verbinden der beschworenen Gestalten, im Sagen ihrer Wesenheit und

[78] *Das Schrifttum*, S. 30.
[79] dass., S. 30. [80] dass., S. 24. [81] dass., S. 25.

im Weitersingen ihrer Gesänge gleich wie der Schauspieler *Gewalt des Lebens* haben. Auch er würde als dienender und rühmender Dichter von Dichtern wie ein Magier aus liebendem Anruf *ein solches Du zu Tagen, die uns ganz vergangen scheinen*, sprechen können, daß sie heraufkämen *trauervoll und groß*, vielleicht auch freundlich und mahnend, denn (so heißt es im *Traum von großer Magie*): *Er fühlte traumhaft aller Menschen Los, So wie er seine eignen Glieder fühlte. Ihm war nichts nah und fern, nichts klein und groß*[82]. Er würde in jenem weiten *Prunk von Abgrund*, in der Welt des Geistes und der Geister, im eigentlichen Leben sein, aus ihm schöpfen und verkünden, würde wie Orpheus selbst mit sanfter, zwingender Gewalt aus liebender Vollmacht leben und Leben erwecken. *Er bückte sich und zog das Tiefe her*: das ist die Gebärde des aufhebenden, aufgreifenden und ergriffen machenden Experimentators, der aus der Welt des Todes Leben heraufbeschwört. Es ist die Grundgebärde eines Menschen, in dessen Gehirn für ein *Zeitatom* die Toten noch einmal leben und sich entäußern dürfen, der ihnen Raum gibt, Klangraum, Spielraum, um ihre alten Weisen in frühlingshafter Neuheit aus den reinen Gebieten der geistigen Welt herabklingen zu lassen ins Irdisch-Dunkle und Gärende, lichtspendend, wegweisend und läuternd.

## Thesenartige Zusammenfassung der Ergebnisse.

I. Die Dichtergestalt bei Hofmannsthal ist eine Metamorphose seiner Abenteurergestalt.

II. Wesenszüge des Abenteurers erscheinen beim Dichter wie folgt wieder:

1. Die Unverbindlichkeit des Abenteurers bei seiner Fähigkeit, unter den nur für den Augenblick ergriffenen Personen dauernde Verbindungen zu schlagen, erscheint wieder in der Einsamkeit des Dichters und seinem Amt, im Raum der Dichtung ein neues *Soziales* zu begründen.

2. Die im bürgerlichen Sinn unordentliche Lebensform des Abenteurers bei seiner Kunst, unter den angegangenen Personen ganze Schicksalszusammenhänge zu klären und zu ordnen, erscheint wieder als das Draußenstehen des Dichters außerhalb der bürgerlichen Ordnung bei seinem Auftrag, als *lautloser Bruder der Dinge* und Menschen in liebevoller Hingabe ihr Wesen zu sagen, ihre Bezüge untereinander zu klären und zu ordnen.

3. Die Heimatlosigkeit des Abenteurers und sein unstetes Wandern erscheinen wieder als das Verkanntsein des Dichters von der Gesellschaft, als sein Wohnen „unter der Treppe des eigenen Hauses“ bei seinem ewigen geistigen Gespräch, dem rastlosen Unterwegssein im Reich der Toten.

[82] *Ein Traum von großer Magie, Gedichte*, S. 31.

4. Die grenzenlose Weltoffenheit des Abenteurers und seine erotische Genialität erscheinen wieder in der seismographenhaften Empfindlichkeit des Dichters und seiner ins Kosmische ausgeweiteten Liebefähigkeit.

5. Die Kunst der Anverwandlung an die zu ergreifenden Personen beim Abenteurer erscheint wieder als das intuitive Vermögen der Identifikation beim Dichter.

6. Die Treue zur Treulosigkeit des Abenteurers erscheint wieder als Notwendigkeit ewigen Begegnens und Abschiednehmens beim Dichter.

7. Die Zweideutigkeit des Abenteurers erscheint beim Dichter wieder in seinem Wirken aus Grenzsituationen.

8. Das Nichtalternkönnen des Abenteurers erscheint wieder als zeitloses Verankertsein der dichterischen Existenz im Ewigen.

9. Die Reflexionen des Abenteurers über sein Tun erscheinen beim Dichter wieder, wo ihm das Dichterische selbst zum Gegenstand des Dichtens wird.

10. Das Wissen des Abenteurers um sein Wesen, ohne sich ändern zu können und zu wollen, erscheint beim Dichter wieder in der tiefen Bejahung der eigenen Existenz und der besonnenen Erhebung über sie in der Selbstdeutung und Selbstsinngebung.

III. Hofmannsthals Bild vom Dichter veranschaulicht jene Sinndeutung des literarhistorischen Amtes, die im Gegensatz zum Gewährenlassen einer leerlaufenden registrierenden wissenschaftlichen Betriebsamkeit zum Zweck einer bloßen Orientierung über literarische Fakten die höchste Aufgabe des Literarhistorikers in der Verwirklichung einer lebendigen Kommunikation seiner Zeit mit der geistigen Welt, das ist mit der Welt der Toten, erblickt.

# Miszellen.

## Wolfram von Eschenbach und *diu buoch.*

Von

Edwin H. Zeydel (Cincinnati, Ohio).

Während Marta Marti in der Einleitung zur vierten Auflage von Karl Bartsch' *Parzival und Titurel* (I, 1927) die Frage noch offen ließ, ob Wolfram lesen und schreiben konnte, und auf den Analphabeten Ulrich von Liechtenstein verwies, um immerhin die Möglichkeit eines solchen Phänomens im 13. Jahrhundert zu bekräftigen, ließ Gustav Ehrismann in seiner im nämlichen Jahre erschienenen „Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters" (2, II, 1) keinerlei Zweifel darüber bestehen, daß Wolfram des Lesens und Schreibens fähig war. Seit jener Zeit scheint sich die Forschung mit dieser Frage kaum mehr abgegeben zu haben. So nimmt z. B. Bodo Mergell in seiner 550 Seiten starken Untersuchung über „Wolfram und seine französischen Quellen" (I, 1936; II, 1943), ohne ein Wort darüber zu verlieren, nicht nur an, daß der Dichter kein Analphabet, sondern ein „vielbelesener" Kenner des Schrifttums war (I, 5). Man möchte fragen, aufgrund welcher neuen Forschungen, die Marta Marti entgangen oder noch nicht zugänglich gewesen waren, eine solche positive Annahme nun statthaft wäre? Bringt Ehrismann etwa frische Beweise herbei, wenn er im Hinblick auf die beiden berühmten Wolframstellen (*Pzv.* 115, 21ff. und *Wh.* 2, 19ff.) das folgende ausführt?:

„Man hat diese Stellen ganz wörtlich genommen: *ichne kan deheinen buochstap*, 115, 27, als ob er wirklich keinen Buchstaben gekannt habe, nicht habe lesen und schreiben können. Es ist nur humoristische Übertreibung im Gegensatz zu Hartmann, der im Eingang seines Armen Heinrich und seines Iwein gerade auf seine Gelehrsamkeit pocht, *ein riter sô gelêret was.* Seine Stellungnahme gegen das Buchwissen beweist nur, daß er keine gelehrte lateinische Schulbildung genossen hat. Daß er aber im Gegenteil einen großen Wissenstrieb besaß, das zeigt er selbst durch die Ausbreitung so vieler Kenntnisse und gelehrter Einzelheiten, und es wird nicht zu bezweifeln sein, daß er wenigstens lesen gelernt hat" (a. a. O., S. 218).

Damit wird aber nur das wiederholt, was schon vorher häufig gedacht und ausgesprochen wurde, und Neues ist darin nicht zu finden. Jedenfalls kann man die Zweifel der von Marta Marti vertretenen Skeptiker mit solchen Mitteln noch nicht zerstreuen.

Diese Verfahrungsweise muß leider als typisch für die Wolframforschung seit Lachmann gelten. Dort, wo es ihr nicht gelungen ist, neuen Beweisstoff zu finden, mußte sie sich entweder mit zwei diametral entgegengesetzten Ansichten abfinden, oder aber die eine ganz beiseitelassen und die andere stillschweigend als die richtige hinnehmen. So ist es z. B. mit der Kyotfrage gegangen, der ich allerdings im Neophilologus (XXXVI, 1) versucht habe, weitere auf fester historischer Grundlage beruhende Mittel zur Verfügung zu stellen[1]. Mir scheint nur eine Teillösung des Kyotproblems darin zu liegen, wenn man wie Mergell erklärt, daß die Frage nach Kyots Existenz sich zur Frage nach den dichtungsgeschichtlich fundierten Ursachen dieser poetischen Fiktion ge-

[1] S. auch ebenda XXXVII, 1.

wandelt habe[2]. Nicht nur die dichtungs-, sondern auch die weltgeschichtlichen und konkreten Ursachen müßten erwogen werden.

Zusätzlicher Beweisstoff externer Art zu Wolframs Lesefähigkeit kann auch an dieser Stelle allerdings nicht geboten werden, wohl aber eine neue Auslegung der strittigen Stellen, die wenig Zweifel übriglassen dürften, daß der Glaube an Wolframs Analphabetentum eine in erster Linie auf Mißverständnis seiner eigenen Aussagen, und weniger auf seiner humoristischen Übertreibung beruhende Fabel ist. Zu diesem Zweck müssen die beiden Stellen noch einmal herangezogen werden.

*Pzv.* 115,21ff.: *hetens wîp niht vür ein smeichen,*
*ich solte iu vürbaz reichen*
*an disem mære unkundiu wort,*
*ich spræche iu die âventiure vort.*
*swer des von mir geruoche,*
*der enzel si ze keinem buoche.*
*ichne kan deheinen buochstap.*
*dâ nement genuoge ir urhap:*
*disiu âventiure*
*vert âne der buoche stiure.*
*ê man si hete vür ein buoch,*
*ich wære ê nacket âne tuoch,*
*sô ich in dem bade sæze,*
*ob ich des questen niht vergæze.*

*Wh.* 2,19ff.: *swaz an den buochen stêt geschriben,*
*des bin ich künstelôs beliben.*
*niht anders ich gelêret bin:*
*wan han ich kunst, die gît mir sin.*

Es ist wahrscheinlich, daß der Schlüssel zur richtigen Erklärung dieser Stellen vor allen Dingen in dem Wort *buoch* und im Anschluß daran in den Worten *buochstap*, *kan*, *kunst*, *künstelôs* und *gelêret* zu finden ist.

Das Wort *buoch* bedeutet hier nicht ohne weiteres Buch, es hat vielmehr dieselbe Bedeutung wie *buc* bei dem Bearbeiter von Veldekes *Eneide* 13444 (*want he hade dat buc verloren*), 13455 (*doe wart dat buc te Cleven verstolen*), 13464—5 (*sint was dat buc wal negen jâr/ den meister Heinrich benomen*) und 13469, und wie *buch* bei Herbort von Fritzlar 47 (*Diz buch ist franzoys und walsch*), 65 und 94. Es handelt sich an diesen Stellen um eine Übertragung des in den französischen Hofepen oft vorkommenden Wortes *livre*. Seit dem Briefe Carl von Kraus' vom 16. 5. 1949 an Th. Frings dürfte es allgemein bekannt sein, zu welchen gründlichen Fehlschlüssen die Angaben des *Eneide*-Bearbeiters (im Epilog) über die Entwendung von Veldekes *buc* dadurch geführt haben, daß sie völlig mißverstanden wurden. Immer wieder wurde die Fabel erzählt, Veldeke sei sein unvollendetes Manuskript der *Eneide* bei der Hochzeit der Gräfin von Cleve vom Landgrafen Heinrich von Thüringen entwendet worden, wodurch er neun Jahre lang seine Arbeit unterbrechen mußte, bis er es endlich zurückbekam.

[2] Euphorion 47 (1953), S. 440.

Auch Ehrismann (S. 81) berichtet das noch als Tatsache. Es ist das Verdienst des scharfsinnigen Carl von Kraus, auch Frings und Gabriele Schieb davon überzeugt zu haben, daß Veldeke der französische *livre*, *dat buc*, die kostbare Quelle, und nicht sein unfertiges Manuskript, abhanden gekommen war, und daß er dann neun Jahre später eine neue Handschrift des Werkes vom Pfalzgrafen Hermann erhielt. Näheres dazu ist in den P-B-Beiträgen 71 (1949), S. 483ff. zu finden. So heißt denn auch bei Wolfram *buoch* nicht Buch, sondern Quelle, Quellenwerk, *livre*. Das gibt nun dem Worte *buochstap* in diesem Zusammenhang eine ganz besondere Bedeutung, wobei allerdings die übliche Auslegung des Wortes schalkhaft mitklingen könnte. *buochstap* scheint hier schon deshalb nicht ohne weiteres mit unserem Buchstaben identisch zu sein, weil sich Wolfram dafür ja 453, 15 des Wortes *karakter* bedient. Eher sollte wohl, namentlich im Hinblick auf den vorhergehenden Vers, *buochstap* als Quellenelement aufgefaßt werden.

Was *kan* anbelangt, so ist das folgende zu erwägen. Wenn ein mhd. Dichter erklärt: *manic man vil buoche kan*[3], so meint er damit: mancher ist mit vielen Werken vertraut, hat viel gelesen, weiß damit umzugehen. *ichne kan deheinen buochstap* bedeutet also: ich bin selbst mit den Elementen einer solchen Quelle, eines *buoches*, nicht vertraut.

Auch Wolframs *kunst*, *künstelos* beziehen sich auf das Wissen. In dieser Bedeutung holt Hartmanns Gregorius die anderen Kinder *mit kunst*, d.h. im Wissen, bald ein (1175). Wolfram erklärt also in der *Wh.*-Stelle 2,19ff., daß er, was Quellenwerke anbelangt, unwissend ist; sein Wissen rührt von Mutterwitz, common sense, her.

Zu *gelêret*: der Abt im *Gregorius* ist *der gelêrte man* (1040), weil er die Tafel lesen kann; er ist des Lesens und Schreibens kundig, wie auch der König Marsilie im *Rolandslied* den Brief des Kaisers zu lesen vermag, *wande er wole geleret was* (2114, Wesle-Ausgabe). So meint auch Wolfram das Wort. Nirgends behauptet er etwa, er selbst sei nicht *gelêret*. Er sagt nur, er könne lediglich in dem Sinne lesen und schreiben, als es ihm sein gesunder Menschenverstand eingibt, d.h. er liest in erster Linie nicht die Quellenwerke, sondern das, was ihm paßt. Daß er sich später (453,11ff.) widerspricht, ist belanglos, weil es sich ja 115,21ff. um eine im Grunde schalkhafte, burschikose Äußerung handelt, wie noch weiter dargelegt werden soll. Als er in seinem Werk an dieser Stelle angelangt war, ist es Wolfram wohl schon klar gewesen, daß er irgendwie mit eigenen Mitteln in die Handlung würde eingreifen und sie selbständig anpacken müssen, aber die Art und Weise, wie das geschehen sollte (d.h. die ausgeprägte Kyotfiktion), scheint ihm noch nicht genau vorgeschwebt zu haben. Eins stand aber bereits fest: mit Crestien war er nicht zufrieden. Crestiens fragmentarisches Werk sollte ihm nicht als *buoch* dienen. Das dürfte bei der Auslegung dieser Stelle ausschlaggebend sein.

Die beiden Stellen wären also wie folgt zu erklären.

*Pzv.* Wenn Frauen es nicht für Schmeichelei hielten, so würde ich euch weiterhin Unbekanntes zu dieser *mære* bieten und euch die *âventiure* fortan erzählen. Wer das von mir begehren würde, der betrachte sie nicht im Sinne eines aus Quellen geschöpften Werkes. Ich will selbst von den Elementen einer Quelle nichts wissen, erkenne derartiges nicht an. Aus Quellen schöpfen genug andere. Diese *âventiure* verfährt ohne Quellenstütze. Bevor man sie für ein Quellenbuch — aus Quellen geschöpft — hielte, wäre ich lieber nackt ohne Tuch, ganz auf mich selbst angewiesen usw.

[3] Hugo von Trimberg, *Der Renner*, 11099 (Ehrismann-Ausgabe).

*Wh.* Über das, was in den Quellen steht, bin ich des Wissens bar geblieben. Ich bin nur insofern schriftgelehrt, als es mir mein gesunder Menschenverstand eingibt.

Wenn nun Ehrismann S. 218 von „humoristischer Übertreibung" spricht, so hat er nur in ganz beschränktem Sinne recht. Wolfram übertreibt nicht, indem er etwa behauptet, er könne nicht lesen, er sagt nur, daß er von den Quellen nichts wissen will. Das ist allerdings übertrieben, aber nur, weil ja seine bedingte Abhängigkeit von Crestien, wie auch von anderen Quellen feststeht. Die „selbstfreudige Unwissenheitsbeteuerung" jedoch, von der Ehrismann an derselben Stelle spricht, ist noch ernstlicher zu bezweifeln, denn es handelt sich eher um ein selbstfreudiges Nichtwissenwollen.

Was nun das Schalkhafte, echt Wolframsche, besonders in der *Parzival*-Stelle, anbelangt, so wäre nicht ausgeschlossen, daß sich Wolfram hier auf Hartmanns Eingangsverse im *Armen Heinrich* bezieht:

*Ein riter so gelêret was,*
*daz er an den buochen las,*
*swaz er daran geschriben vant.*

Ein Ritter war so schriftgelehrt, daß er in den Quellen nachforschte. Wolframs eventuelle Bezugnahme darauf hat aber an erster Stelle wiederum nicht das im Auge, was man heute gewöhnlich darunter versteht. Das Nicht-Lesen-Können deutet er, sicherlich einer der belesensten Dichter seiner Zeit, nur dunkel und in witzelnder Weise an, um Hartmann noch lächerlicher erscheinen zu lassen. Hartmann brüstet sich aber hier nicht damit, daß er lesen kann, denn das wäre zu kindisch-naiv, sondern daß er in den Quellen nachgeforscht hat, und eben darüber — über dieses Pochen auf die Quellen — ist Wolfram zunächst aufgebracht. Kein Wunder, daß er in übertriebener Weise darauf reagiert. Und wenn dann Hartmann im *Iwein* 21ff. Wolfram allenfalls erwidert:

*ein riter, der gelêret was*
*und ez an den buochen las,*
*swenner sîne stunde*
*niht baz bewenden kunde,*
*daz er ouch tihtens pflac . . .,*

so ist das in demselben Sinne, seine Quellenstudien betreffend, aufzufassen.

Man wäre vielleicht berechtigt anzunehmen, daß diese kleine Fehde zwischen den beiden Dichtern sogar noch weiter ausgesponnen wurde. Wohl schon vor dem *Armen Heinrich* hatte Hartmann seinen *Gregorius* gedichtet. Dort läßt Hartmann 1573ff. den Helden sagen:

*ich enwart nie mit gedanke*
*ein Beier noch ein Vranke:*
*swelh ritter zHenegou*
*zBrâbant und zHaspengou*
*zorse ie aller beste gesaz,*
*so kan ichz mit gedanken baz.*

Gregorius will also nicht einer von den am Ende des 12. Jahrhunderts noch ungelenken bayrischen oder fränkischen Rittern werden, er möchte lieber denen aus den Niederlanden — im Maasland und um Lüttich —, dem Einfallstor höfischen französischen Ritterwesens, nacheifern[4]. Wolframs Worte im *Parzival* 121,7ff.:

*ein prîs den wir Beier tragen,*
*muoz ich von Wâleisen sagen:*
*die sint tœrscher denne beirisch her,*
*und doch bî manlîcher wer . . .*

erwecken den Eindruck, daß Wolfram ihm diese Bemerkung übelgenommen habe, und er erwidert darauf etwas ironisch: du beschimpfst uns Bayern wegen unseres linkischen Betragens. Nun, die Waleisen sind noch viel *tœrscher*[5]!

Auffallend ist es ferner, daß sich Wolfram mehrmals ironisch vernehmen läßt, wenn er im *Parzival* von Hartmann oder seinen handelnden Personen spricht. So 143,21ff.:

*mîn hêr Hartman von Ouwe,*
*vrou Ginovêr iuwer vrouwe*
*und iuwer hêrre der künc Artûs,*
*den kumt ein mîn gast ze hûs.*
*bitet hüeten sîn vor spotte.*
*ern ist gîge noch diu rotte:*
*si sulen ein ander gampel nemen:*
*des lâzen sich durch zuht gezemen,*
*anders iuwer vrouwe Enîde*
*unt ir muoter Karsnafîde*
*werdent durch die mül gezücket*
*unde ir lop gebrücket.*
*sol ich den munt mit spotte zern,*
*ich wil mînen vriunt mit spotte wern.*

Auch 253,10ff. kann ironisch aufgefaßt werden:

*ouch was vroun Lûneten rât*
*ninder dâ bî ir gewesen.*
*diu riet ir vrouen 'lat genesen*
*disen man, der den iuweren sluoc:*
*er mag ergetzen iuch genuoc'.*
*Sigûne gerte ergetzens niht,*
*als wîp die man bî wanke siht,*
*manege, der ich wil gedagen.*

[4] Auch in Zatzikhofens *Lanzelet* (9176ff.) werden die Ritter aus den Niederlanden (Brabant) wegen ihres mustergültigen Reitens und Turnierens besonders gepriesen.

[5] Auf diese Beziehungen hat mich mein Kollege Prof. Dr. Hermann J.Weigand—Yale-University aufmerksam gemacht.

Leicht ironisch könnten auch die folgenden Stellen ausgelegt werden:

583,25 ff.: *Li gweiz prelljûs der vurt,*
*und Erec der Schoydelakurt*
*erstreit ab Mâbonagrîn,*
*der newederz gap sô hôhen pîn,*
*noch dô der stolze Iwân*
*sînen guz niht wolde lân*
*ûf der âventiure stein.*
*solten dise kumber sîn al ein,*
*Gâwâns kumber slüege vür,*
*wœge iemen ungemaches kür . . .*

826,29 f.: *hie solte Ereck nu sprechen:*
*der kunde mit rede sich rechen*[6].

[6] Andere Stellen hingegen, wie z. B. 401, 6 ff., entbehren wohl diesen Zug, oder er entgeht uns.

# Zur Bibliographie der Goethezeit.

Von

Paul Raabe (Hamburg).

Dieser Hinweis soll einige vergessene bibliographische Werke der Goethezeit zum Gegenstand haben. Trotz des unerschöpflichen Reichtums an bibliographischen Kenntnissen, die vor allem in den Bänden des unübertroffenen Goedeke aufgespeichert sind, wird der Forscher zuweilen in die Lage kommen, daß diese Angaben nicht mehr ausreichen. In solchen Fällen, in denen bislang wenig beachtete Persönlichkeiten, Werke und geschichtliche Zusammenhänge eine Bedeutung gewinnen, wird man gut tun, sich auch älterer Hilfsmittel zu erinnern. Neben Goedeke und Körner wird man so wohl gelegentlich auf den Meusel zurückgreifen[1]. Zur Ergänzung dieser Materialsammlungen und als Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Quellenkunde sei auf einige Titel aufmerksam gemacht, die weder im Körner erwähnt, noch im Arnold oder in dem zuständigen Schneider erläutert werden[2], die aber für die Erforschung der Goethezeit von Nutzen sind.

Die Herausgeber der 1785 begründeten *Allgemeinen Literaturzeitung*, C. G. Schütz und G. Hufeland beabsichtigten, als Generalindex ein systematisches Register der in ihrer Zeitung besprochenen Werke erscheinen zu lassen. Aus diesem Plan erwuchs eine umfangreiche Bibliographie, die das gesamte wesentliche Schrifttum des In- und Auslands der Jahre 1785 bis 1800 zusammenstellte. Es ist das *Allgemeine Repertorium der Literatur* in 8 Bänden zu je drei Quinquennien, das der seinerzeit bekannte Bibliograph und Lexikograph Johann Samuel Ersch im Auftrage der Literaturzeitung bearbeitete[3]. Ersch ging über die Grundkonzeption weit hinaus, zog die Meßkataloge aus, berücksichtigte die wichtigen kritischen Journale der Zeit, benutzte alles bibliographische Material, das ihm erreichbar war. Die drei Fünfjahrszusammenfassungen (1785 bis 1790, 1791 bis 1795, 1796 bis 1800) sind jeweils systematisch angeordnet und mit alphabetischen Verfasser- und Sachregistern versehen. Das feingliedrige Wissenschaftssystem, das auf die genannten Herausgeber zurückgeht, ermöglicht es,

[1] Da in diesem Zusammenhange nur die alten Bibliographien interessieren, erübrigt sich eine ausführlichere Darlegung der gegenwärtigen bibliographischen Hilfsmittel. — Meusel s. Anm. 9.

[2] Arnold, Robert F.: Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. 3. neu bearb. und stark verm. Auflage. Berlin und Leipzig 1931.
Schneider, Georg: Handbuch der Bibliographie. 4. Auflage. Leipzig 1930.

[3] Allgemeines Repertorium der Literatur für die Jahre ... [Bearb. von Johann Samuel Ersch]. 8 Bde. Jena: Allgemeine Literaturzeitung (2ff.: Weimar: Industrie-Comptoir) 1793—1807.
[1. Quinquennium] für die Jahre 1785 bis 1790.
Bd. 1. 2: Systematisches Verzeichniss in- und ausländischer Schriften. 1793.
Bd. 3 : Sämtliche Register. 1794.
2. Quinquennium für die Jahre 1791 bis 1795.
Bd. 1. 2: Systematisches Verzeichniss ... 1799—1800.
Bd. 3 : Register. 1800.
3. Quinquennium für die Jahre 1796 bis 1800.
Bd. 1 : Systematisches Verzeichniss ... 1. Hälfte. 1807.
Bd. 2 : ———. 2. Hälfte. Register. 1807.

zu allen zeitgenössischen Fragen und Problemen die damals einschlägige Literatur schnell nachzuweisen. Dabei ist es wiederum außerordentlich wertvoll, daß nicht nur auf Buchveröffentlichungen, sondern auch auf kleine Broschüren, Sonderabdrucke und Zeitschriftenartikel (diese in geringerer Zahl) hingewiesen wird. Die Verzeichnung der Titel, deren Aufnahmen bibliographisch präzise und sehr zuverlässig sind[4], ist übersichtlich. Den Titeln werden — das scheint mir recht wesentlich zu sein — die Rezensionen beigefügt. Übrigens geht Ersch so weit, daß er vermerkt, ob ein Buch gut oder schlecht besprochen sei. Auf diese Weise bedeutet das *Repertorium* gleichzeitig eine Bibliographie der Rezensionen für diese rezensionsfreudige Zeit.

Die Bände für den Zeitraum von 1791 bis 1795 sind am eingehendsten bearbeitet worden, während die früheren und späteren Jahrgänge nicht so erschöpfend angelegt sind. Als Ganzes erscheint das *Repertorium* als ein bibliographisches Hilfsmittel ersten Ranges, da es für diesen entscheidenden Zeitraum unserer Geistesgeschichte alle Anliegen der Zeit, die in der Literatur ihren Niederschlag fanden, widerspiegelt. An Hand eines solchen Nachschlagewerkes kann man sich über den Stand der damaligen Literatur und des damaligen Wissens gut orientieren. Unter den Werken der Wissenschaftskunde, der Philologie, der Staatswissenschaften, der Geschichte und der schönen Künste wird man viele längst verschollene Bücher auf diesem Wege ausfindig machen. Dabei ist noch besonders hervorzuheben, in welch großem Umfange die ausländische Literatur in Deutschland beachtet wurde. Von dem Philologen kann das Werk zu den verschiedensten Zwecken benutzt werden, sei es, daß er sich über die literarischen Erscheinungen der Goethezeit in ihrer Gesamtheit informieren will, sei es, daß er ein verschollenes Werk sucht, sei es, daß er zu Texterklärungen die zeitgenössische Literatur heranziehen möchte oder etwa zur Datierung von Briefen das historische Schrifttum und die Reiseliteratur jener Zeit benötigt.

Es fehlt weitgehend an modernen Bibliographien, die die Komplexität dieser geistig regen und in ihrem Charakter vielschichtigen Literatur in anschaulicher Weise vergegenwärtigen. Die größeren Zeiträume neuerer Verzeichnisse erlauben nicht die Synopse der Literatur, die unser begrenztes *Repertorium* bietet. Es wird zu einer einmaligen Dokumentation des Schrifttums von 1785 bis 1800. Es vermittelt durch die Titel eine Vorstellung von dem Hintergrund, gegen den sich die großen literarischen Erscheinungen abheben. Wenn die Wissenschaft auch stets wertend auswählen wird, so ist doch die Vergegenwärtigung des positiv Existierenden, wie es das *Repertorium* als Sammelbecken der literarischen Produktion bietet, ein sehr fruchtbares und anregendes Studium. Will man eine Zeit verstehen, so wird man aus den Quellen schöpfen. Und als eine Quelle hat man das *Repertorium* anzusehen.

Leider wurde diese wichtige Bibliographie nicht über 1800 hinaus fortgeführt. Einen Ersatz bedeutet allenfalls streckenweise das *Handbuch der deutschen Literatur* von

[4] Zur bibliographischen Technik ist noch folgendes anzumerken: jedes Werk wird unter einer laufenden Nummer verzeichnet. Die ausführlichen Titelaufnahmen waren nicht nur für damalige Zeiten ein Novum, sondern sind auch heute noch mustergültig: die Titel werden vollständig wiedergegeben mit Beigabenvermerken, Bandzählungen, Nebentiteln und Seitenzahlen, das Impressum mit genauer Angabe des Verlages. Ermittelte Verfasser werden geklammert aufgenommen. Durch diese Präzision bleibt das Repertorium stets ein wichtiges bibliographisches Werk, denn die Angaben gehen weit über die Aufnahmen in den sonstigen Bücherverzeichnissen (Heinsius, Kayser) hinaus, die man zu bibliographischen Ermittlungen für die Jahre 1785—1800 fast ausschließlich benutzt.

Johann Samuel Ersch, das in 2. Auflage, von zahlreichen Gelehrten bearbeitet, von 1822—40 erschien[5], aber natürlich nur eine strenge Auswahl aus der Literatur von sieben bis acht Jahrzehnten geben kann.

Diesen Bemerkungen über ein allgemein bedeutendes bibliographisches Nachschlagewerk der Goethezeit möchten wir ergänzend den Hinweis auf zwei weitere Hilfsmittel anschließen, deren Verwertbarkeit allerdings erheblich beschränkter ist.

Das *Repertorium über die allgemeinern deutschen Journale und andere periodische Sammlungen für Erdbeschreibung, Geschichte und die damit verwandten Wissenschaften*, herausgegeben 1790 bis 1792 ebenfalls von Johann Samuel Ersch[6], ist neben einem gleichzeitig erschienenen *Sachregister*[7] und dem genannten *Allgemeinen Repertorium der Literatur* die einzige Zeitschriftenbibliographie der Goethezeit. Sie umfaßt allerdings nur den Zeitraum bis 1790 und berücksichtigt lediglich die im Titel aufgeführten Sachbereiche. Trotzdem lassen sich aus der alphabetischen Anordnung nach Personen-, Orts- und Sachbegriffen viele Angaben über zeitgenössische Aufsätze entnehmen. Die Auswahl der Zeitschriften ist gering, der Umfang des ganzen Werkes beträgt rund 1450 Seiten in großem Druck. Gerade an dieser Stelle zeigt sich, wie wichtig es wäre, eine allgemeine Bibliographie der periodischen Literatur der Goethezeit zu bearbeiten, wie es H. H. Houben[8] begonnen hat.

Im allgemeinen ist dem Forscher als Bibliographie der Goethezeit Meusels *Gelehrtes Teutschland*[9] gegenwärtig, das eine erstaunliche Fülle von Personal- und Buchnotizen angehäuft hat, weit hinausgehend etwa über unseren heutigen Kürschner. Das Material ist zum größten Teil in den Bänden des Goedeke verarbeitet. Es werden übrigens nicht nur selbständig erschienene Publikationen der einzelnen Autoren verzeichnet, sondern auch ihre Zeitschriftenbeiträge, Programme und Vorreden mit aufgenommen. Aber nicht hierauf soll eigens hingewiesen werden, sondern nur auf den außerordentlich wichtigen Band 12 des Werkes, der die Register für die ersten 11 Bände bringt[10]. Die Literaten werden nach ihren Wissenschaften klassifiziert. Diese

[5] Ersch, Johann Samuel: Handbuch der deutschen Literatur seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit. Systematisch bearbeitet und mit den nöthigen Registern versehen. Neue mit verschiedenen Mitarbeitern besorgte Ausgabe. 8 Bde. Leipzig: Brockhaus 1822—40. — 6 Bände erschienen zwischen 1822 und 1828. Der Band 4, 2: Vermischte Schriften kam 1837 und Band 2, 2: Literatur der schönen Künste 1840 heraus.

[6] Bd. 1—3. Lemgo: Meyer 1790—92.

[7] [Beutler, J. H. C. und J. C. F. Guts Muths]: Allgemeines Sachregister über die wichtigsten deutschen Zeit- und Wochenschriften. Leipzig: Weygand 1790. — Das Werk erschien vor dem Repertorium von Ersch, verzeichnet aber nur die Aufsätze, die im „Hannöverschen Magazin", im „Teutschen Merkur", in den „Ephemeriden der Menschheit", im „Deutschen Museum", in Schlözers „Briefwechsel" und in seinen „Staatsanzeigen", im „Göttingischen Magazin der Wissenschaften und Litteratur" und in der „Berlinischen Monatsschrift" erschienen sind. Dagegen ist Ersch weitaus reichhaltiger.

[8] Hier kommen vor allem die Repertorien zur Romantik in Frage: Zeitschriften der Romantik. In Verb. mit Oskar Walzel hg. von Heinrich Hubert Houben. Berlin 1904. (Bibliographisches Repertorium. 1.) — Almanache der Romantik. Hg. v. R. Pissin. Berlin 1910. (Bibliographisches Repertorium. 5.)

[9] Meusel, Johann Georg: Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller. 5. Auflage. Bd. 1—24. Lemgo: Meyer 1796—1834. — Band 13—24 auch unter dem Titel: Das gelehrte Teutschland im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 1—11. Lemgo 1808—34.

[10] Erschienen 1806. Es schließt die alte Serie ab durch zusammenfassende Register, da die ersten 11 Bände mehrere Alphabete enthalten, da immer neue Nachträge und Fortführungen erforderlich waren.

Übersicht der philosophischen, historischen, poetischen usw. Schriftsteller, der Rezensenten und Übersetzer gibt einen Eindruck von der umfangreichen literarischen Betätigung in der Goethezeit, von dem *arbeitssamen Teutschen Schriftstellerheer*, wie Meusel in einer Vorrede schreibt. Bemerkenswert ist vor allem das Ortsregister, das die Schriftsteller um 1800 nach ihren Wohnorten verzeichnet. Gerade diese Zusammenstellung wird dem Forscher in manchen Fällen ein willkommenes Arbeitsmittel sein, um einem Unbekannten auf die Spur zu kommen.

Alte Bibliographien, d.h. zeitgenössische Literaturverzeichnungen sind eine Fundgrube für den Literarhistoriker. Es scheint erforderlich zu sein, einmal diese vielgestaltigen Hilfsmittel vom Barock bis zur Romantik als Ergänzung moderner Bibliographien zusammenzustellen. Man wird bei manchen Forschungen auf die alten Verzeichnisse zurückgreifen müssen, solange die Materialien nicht nach neuen bibliographischen Gesichtspunkten vollständig ausgeschöpft sind[11]. Solche Pläne können einstweilen nur Zukunftsträume sein. Wie nützlich wäre z.B. ein umfassendes Repertorium der Zeitschriften der Goethezeit, das die längst verschollene periodische Literatur, den Niederschlag zeitgenössischen Denkens, erschließt. Auch könnte eine Bibliographie der Reisebeschreibungen ein hervorragendes philologisches Hilfsmittel werden, wenn es die wertvolle, noch oft ungenutzte Reiseliteratur, vor allem der Goethezeit, nach Zeit, Ort und Personen aufschlüsselte. Derartige Arbeiten würden die Möglichkeiten schaffen, der Wissenschaft neues Forschungsmaterial zugänglich zu machen. Solange aber diese vielleicht nie zu erreichenden Arbeitsmittel nicht verwirklicht sind, wird man dankbar sein, in gegebenen Fällen auf alte Bibliographien zurückgehen zu können.

[11] Eine solche Bibliographie ist etwa H. Hayn und A. Gotendorf, Bibliotheca Germanorum erotica et curiosa. 9 Bde. München 1912—29. Vgl. den Hinweis von Richard Alewyn, Euphorion 32 (1931), S. 209f.

# Forschungsbericht.

## Die Goethe-Forschung in Amerika seit 1949.

Von

Leonard Ashley Willoughby (London).

Das amerikanische Goethe-Bild ist in den letzten Jahren öfters gezeichnet worden: im Goethe-Jahrbuch durch solch befähigte Federn wie Camillo von Klenze, L. L. Mackall und Carl F. Schreiber; sehr einnehmend von Ernst Beutler in seinem Essay „Von der Ilm zur Susquehana", im schärferen Umriß von Harold S. Jantz; vor kurzem von Edwin H. Zeydel und Hermann Böschenstein, am vollständigsten durch Heinz Kindermann in seiner erschöpfenden Darstellung, „Das Goethe-Bild des XX. Jahrhunderts", Wien, 1952, wo alle einschlägige Literatur verzeichnet ist. Diese Übersichten stützen sich stark auf die Jahresbibliographie der Germanistik von H. W. Normeyer in PMLA, von L. M. Price in JEGP und Dieter Cunz in AGR und noch stärker auf die zahlreichen Sammelberichte, die regelmäßig in den Fachzeitschriften erscheinen[1].

„Außerhalb Frankreichs und Deutschlands . . . wird die beste Arbeit in Romanistik und Germanistik in den Vereinigten Staaten von Amerika geleistet." So urteilt der Romanist Henri Peyre in PMLA 1949 in stolzer Erwiderung auf die bescheidenere Behauptung J. Merricks und H. C. Hatfields in MLR 1948, die amerikanischen Germanisten seien viel zu sehr auf ihre europäischen Kollegen angewiesen. Allerdings bedauert Peyre das Fehlen eines speziell amerikanischen Standpunkts, wie er sich durch lange Jahre in den europäischen Stammländern entwickelt hat, ohne zu bedenken, daß die pietätvolle Abhängigkeit vom heimischen Urteil die unvermeidliche Folge der sozialen und kulturellen Verhältnisse in Amerika ist. Denn der amerikanische Germanist kann nicht umhin, sich seiner engen Verbindung und Abhängigkeit von der deutschen Kultur bewußt zu sein. Leben nicht etwa 20 Millionen Deutsch-Amerikaner in Nordamerika? Schon 1640 kamen sie in vollen Schiffen auf den persönlichen Anruf von William Penn, um ihm bei der Besiedelung seiner neuen Kolonie beizustehen. Die Pennsylvanier Dutch sind sich heute noch ihrer deutschen Herkunft voll und stolz bewußt. Fünfzig Jahre später kam ein starker Nachschub von Mennoniten aus der Schweiz und siedelte sich im Süden und Westen an. Noch später brachten die politischen und sozialen Wirrnisse der Alten Welt immer neue Wellen von Flüchtlingen, die körperliche und geistige Freiheit jenseits des Ozeans suchten. Die Achtundvierziger vor allem steuerten ihre liberale Gesinnung dem amerikanischen Kulturleben bei — man denke nur an die große Rolle, welche Karl Schurz im sozialen, politischen und militärischen

[1] Die ältere Literatur bei Kindermann, S. 114. Vgl. E. Zeydel in „Essays on Goethe", hrsg. von W. Rose, London, 1949; H. Böschenstein in Études Germaniques, 1949; E. A. Albrecht in „Nine Papers", Dallas, 1949; W. A. Reichart, GRM, 1951; A. Closs, Euph. 45, 1950 und 46, 1952; E. Rose, WW, 1952/53; E. Lunding, „Den moderne Stilforskning", Nysvenske Studier, 1953; The Year's Work in Modern Languages, Cambridge, 1949—1953; J. Mühlberger, „Goethe und Amerika", Welt und Wort, Jan. 1949; F. Bruns, „Goethe in America", Stechert-Hafner Books News, N. Y., Sept. 1949; B. Biermann, „Goethe im Urteil der Amerikaner", Neue Schweizer Rundschau, 1949; H. Nicolai, „Neuere Goethe Forschung", WW, 1951/52/53.

Leben Amerikas spielte. Und der Strom der Immigranten wuchs beständig und schwoll zu einer Flut an, genährt durch die immer neuen Verfolgungen in Hitlers Deutschland[2].

Wie groß das Interesse dieser Immigration an ihrer heimischen Kultur war und ist, erhellt aus den 12000 Eintragungen der „Bibliography of German Culture in America down to 1940" (1953), die in Madison, Wisconsin, dem Hauptstützpunkt deutschen Lebens im Mittel-Westen, erschienen ist. Aus diesem enzyklopädischen Sammelwerk erfährt der neugierige Germanist, daß die Columbia-Universität in New York nicht weniger als 13000 Bände von und über Goethe besitzt, daß die Bibliothek Wilhelm Scherers nach Ohio und diejenige Franz Bopps und Friedrich Zarnckes nach Cornell gewandert sind, daß die William A. Speck Collection an der Yale University die größte Goethe-Sammlung außerhalb Frankfurts und Weimars besitzt und daß die Johns Hopkins University zu Baltimore den größten Bestand von deutschen Schauspielen des 19. Jahrhunderts in der ganzen Welt betreut[3].

Es ist allgemein bekannt, daß im Jahre 1819 Goethe seine gesammelten Werke der University of Cambridge in Neu-England widmete als Ausdruck seiner tiefen Verehrung für ihre Förderung eines *soliden und eleganten Unterrichts*. Es war gerade zu jener Zeit, als Bancroft, Calvert, Coeswell, Everett, der Dichter Longfellow aus Deutschland zurückkehrten und den Ruhm Goethes weit und breit verkündeten. 1870—71 erschien Bayard Taylors Übersetzung von *Faust I* und *II*, die noch immer als eine der besten gilt. Der erfolgreiche Krieg gegen Frankreich und die Gründung des zweiten Kaiserreiches erweckten das nationale Selbstbewußtsein der Deutsch-Amerikaner und führten zu einer Kundgebung ihrer kulturellen Solidarität mit den daheimgebliebenen Landsleuten. Schon 1873, also fünf Jahre vor dem Goethe-Verein in Wien, zwölf Jahre vor der Weimarer Goethe-Gesellschaft und dreizehn vor der English Goethe Society, wurde mit großem Aufwand der Goethe Club in the City of New York ins Leben gerufen, und zwar von führenden Mitgliedern der vornehmen Gesellschaft. An der Spitze stand der Dichter William C. Bryant, im Ausschuß wirkten Vertreter der Hochfinanz, wie die Bankiers Baruch und Speyer, der „besten Familien", wie die Astor und Roosevelt, der akademischen Welt, darunter Bayard Taylor, Longfellow und Whittier. Der nächste Zweck war die Errichtung eines Goethe-Standbilds im Central Park, der zweite die Verbreitung von Goethes Werken. Allmählich aber nahm die Begeisterung ab, und der Club löste sich mit dem Tode seines Vorsitzenden am 30. Oktober 1878 auf[4].

Als das beharrlichste Resultat der Goethe-Feier 1932 ist die Gründung der Goethe Society of Maryland and the District of Columbia zu buchen, die eine frühere Goethean Literary Society zu Lancaster, Pa., ablöste, welche schon 1835 gegründet und bald darauf zugrunde gegangen war. Aber die Marylander Goethe-Gesellschaft blüht und gedeiht unter der tatkräftigen Leitung von Ernst Feise (Johns Hopkins), von E. A. Zucker (Universität Maryland) und Wolfgang Seiferth an der Neger-Universität Howard in Washington. Ein ehrgeiziges Projekt des Gedenkjahrs 1949, eine Pan-

[2] Dieter Cunz, „The Maryland Germans", Princeton, 1948. H. S. Jantz, „German Thought and Literature in New England 1620—1820" in JEGP 41, 1942. A. E. Zucker, „The Forty-Eighters", N. Y., 1950. C. Wittke, „Refugees of Revolution", Philadelphia, 1952. R. Woods, „The Pennsylvania Germans", Princeton, 1942.

[3] C. F. Schreiber, „The William A. Speck Collection of Goetheana in the Yale University Library: Goethe's Works with the Exception of 'Faust'", New Haven, 1940. E. Feise, „Fifty Years of German Drama", Baltimore, 1941 (betrifft die Sammlung Loewenberg).

[4] A. J. Prahl, „The Goethe Club in the City of New York 1873/78", Monatshefte 44, 1952.

Amerikanische Goethe-Gesellschaft zu gründen, mußte an dem unabänderlichen Faktum der geographischen Entfernung scheitern[5]. Erfreulicherweise glückte die Gründung einer Goethe and Schiller Society in Winnipeg, Canada, unter der energischen Führung des früheren Londoner Germanisten, K. W. Maurer. Die English Goethe Society zu Toronto besteht seit vielen Jahren, von Barker Fairley rührig betreut.

Es ist klar, daß bei solchen historisch-kulturellen Voraussetzungen die amerikanische Goethe-Forschung hauptsächlich in den Händen von Deutsch-Amerikanern aus der ersten oder zweiten Generation liegt und liegen muß. Ein Blick in das Personal-Verzeichnis der wichtigsten Universitäten (wie es jedes Jahr im Januarheft der Monatshefte gedruckt wird) ergibt, daß die Leiter von 81 der 121 German Departments deutsche Namen führen. Es ist unter solchen Umständen unvermeidlich, daß die amerikanischen Germanisten einschließlich der Goethe-Forscher deutschwärts orientiert sind, ihre Bücher deutsch denken und deutsch schreiben und in Deutschland oder in der deutschen Schweiz drucken lassen. Wie weit also ist es angebracht, solche Bücher, auch wenn sie ins Englische rückübersetzt sind, als amerikanisch anzusprechen? Denn nur der politische Zufall hat es gewollt, daß ihre Verfasser in Chicago oder Harvard und nicht in Heidelberg oder Gießen zu Hause sind. Aus diesem Grunde sind die aus der Alten Welt eingesandten Beiträge als nicht amerikanisch unbeachtet geblieben.

Es ist auch Günther Müller in seinem aufschlußreichen Bericht über die Goethe-Literatur seit 1945 (DVLG 26, 1952) nicht eingefallen, Viëtors oder Heinrich Meyers „Goethe" anders als ein deutsches Produkt zu betrachten. Wenn sich Viëtor auch nicht rückhaltlos zur Geisteswissenschaft bekennt — das Kunstwerk bedeutet für ihn eine „Zweieinheit von Idee und Gestalt" —, so herrscht doch die „Idee" vor („Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte. Ein Rückblick", PMLA 60, 1945). Ähnlich fußen die methodologischen Grundbegriffe seines jüngeren Kollegen Erich Funke auf den Kunstkategorien Wölfflins. („Dichtung als Kunst", Monatshefte 42, 1950). Es heißt wohl nicht zu viel behaupten, daß die amerikanische Germanistik der Geisteshaltung und Methodik huldigt, wie sie in Deutschland Ende der dreißiger Jahre herrschten, wo nicht Reste einer noch älteren positivistischen Methode zu spüren sind. Es ist bezeichnend, daß erst im April 1953 die Germanic Review zu der „New Criticism" glaubte Stellung nehmen zu müssen, und zwar bei einer Besprechung von Warren und Welleks grundlegendem Werke, „The Theory of Literature", das schon 1947 erschienen ist. Die zunftmäßige Germanistik hatte sich bisher hartnäckig geweigert, von der neuen Richtung in der ihr doch so nah verwandten Anglistik Kenntnis zu nehmen (noch 1951 stemmt sich dagegen R. H. Fife in PMLA 66). Erst nachdem die neuen Methoden von Deutschland aus durch die vorbildliche Interpretationstechnik Emil Staigers und Wolfgang Kaysers sich gewissermaßen legitimiert hatten, scheint sie sich damit befreunden zu wollen.

Anderseits fühlte sich nach dem Kriege die amerikanische Germanistik berufen, als Vertreterin jenes „Anderen Deutschlands" aufzutreten und einer skeptischen Mitwelt die echten deutschen Kulturwerte nahezubringen. So mutet einen schon der Titel der von Arnold Bergsträsser in Chicago herausgegebenen „Deutschen Beiträge zur geistigen Überlieferung" an. Darin sind Deutsche aus allen vier Fakultäten mobilisiert

[5] Dieter Cunz, „Die Marylander Goethe-Gesellschaft", Monatshefte 38, 1946. A. B. Wachsmuth, „Das Goethe-Jahr als Weltfeier", Goethe, 1950.

worden, die kulturelle Verpflichtung der übrigen Welt Deutschland gegenüber zu betonen. Bergsträssers eigner Vortrag „Der Friede in Goethes Dichtung" schlägt diesen Ton an und will versöhnend und hoffend wirken durch den Hinweis auf die Trübsal der Napoleonischen Zeit, wo aus Unterdrückung und Gewaltsamkeit doch sittliche Befreiung und geistige Erneuerung hervorgingen. Der gleiche Gedanke liegt auch seinem Aufsatz „Goethe und unsere Zeit" zugrunde, wo Goethe als der geistige Schöpfer eines Gegenbilds zu unserer eignen Zeit gepriesen wird. So sind die „Beiträge" gewissermaßen als das deutsche Vorspiel aufzufassen zu der übernationalen Verherrlichung Goethes, die unter Bergsträssers selbstlosen Bemühungen zu Aspen, Colorado, veranstaltet wurde und einen großen Erfolg hatte. Denn auch hier wurde die Losung Friede auf Erden und Verständnis unter den Menschen wohl am rührendsten von der ehrwürdigen Gestalt Dr. Albert Schweitzers ausgegeben, der eigens dazu aus seinen afrikanischen Dschungeln herbeigeholt worden war. Der Präsident der Universität Chicago, Mr. Hutchins, Inhaber der Goethe-Medaille der Stadt Frankfurt, fand einen all-umfassenden Schluß zu der erhabenen Feier mit der Prägung „Goethe and the Unity of Mankind"[6].

In „Goethe's View of Christ" hatte Bergsträsser[7] — er ist von Hause aus Soziologe — das weitschichtige Problem von Goethes Verhältnis zur Religion und zu seinen Mitmenschen angeschnitten. „Goethe's Image of Man and Society", Chicago, 1949, entwickelt dieses Thema ausführlich an Hand Goethescher Lebensphilosophie, die Bergsträsser als eine immer vollständigere Entwicklung zum Humanitätsideal deutet. Nur fragt es sich, ob der verwickelte Gedankengang — das Buch beruht auf Heidelberger Vorlesungen aus den dreißiger Jahren — nicht die unmittelbare Wirkung beim großen Publikum, auf welches es abzielt, beeinträchtigen wird. Und dasselbe gilt leider für viele der in den Vereinigten Staaten lebenden und wirkenden Gelehrten deutscher Herkunft. Ernst Jockers baut auf der von Günther Müller initiierten morphologischen Methode weiter, und seine „gesteigerte Morphologie" faßt alles unter dem Haupt- und Grundgesetz der Metamorphose zusammen, muß aber dem uneingeweihten Laien oft schwer zugänglich sein. Geglückt scheint mir indessen die Anwendung des Polaritätsbegriffs auf die Adel-Bürgertum-Synthese, die sich unter dem Einfluß Frau von Steins vollzog. Allein das Hauptaugenmerk Jockers — wie das Bergsträssers — richtet sich auf das Ethische, und *Faust* bedeutet ihnen weniger das Kunstwerk, als ein Warnbild für den Menschen, innerhalb der ihm von Gott und der Natur vorgeschriebenen Grenzen zu bleiben[8].

[6] E. Funke, „The Goethe Year in America", GQ, 1951. Die in Aspen gehaltenen Vorträge hrsg. von A. Bergsträsser, „Goethe and the Modern Age", Chicago, 1950. Als speziell amerikanischer Beitrag zur Goethe-Feier wurde eine zehnbändige Übersetzung ins Englische in Aussicht gestellt unter der Leitung von A. Bergsträsser, V. Lange und C. F. Schreiber. Sie ist bis jetzt ausgeblieben. Dafür druckt Lange in einem Band der anziehenden Rinehart Edition, N. Y., 1949, den *Werther*, die *Novelle* und *Die schöne Melusine* englisch. Verschiedene Anthologien sind für das allgemeine Publikum bestimmt: B. Biermann, „Goethe's World as seen in Letters and Memoirs", N. Y., 1949. L. Lewisohn, „Goethe the Story of a Man. Being the Life of G. as told in his own Words and the Words of his Contemporaries", 2 vols., N.Y., 1949. „Goethe, Wisdom and Experience", Selections by Ludwig Curtius, translated and edited by H. J. Weigand, N. Y., 1949. „The Permanent Goethe", edited, selected and with an Introduction by Thomas Mann, N. Y., 1948.

[7] MP 46, 1948/49.

[8] „Morphologie und Klassik Goethes" in Goethe und die Wissenschaft, Frankfurt a.M., 1951. Andere Arbeiten des verdienten Gelehrten bei Kindermann a.a.O., S. 678.

In die biographisch-genetische Sphäre führen dagegen die viel besprochenen Goethe-Werke von Heinrich Meyer und Hans M. Wolff. Des ersteren „Goethe. Das Leben im Werk", Hamburg, 1950, ist eine Art biographie intérieure, indem der Verfasser sich weniger mit den Urerlebnissen befaßt als mit den unbewußten Vorgängen, die zu ihrem poetischen Ausdruck führten. Er stemmt sich vor allem gegen den Trugschluß, aus dem Werke Schlüsse auf Goethes Leben zu ziehen, um dann wiederum das Werk aus diesen ersonnenen Folgerungen zu erklären. Meyer huldigt der heutigen Mode, den Olympier seines Nimbus zu berauben und ihn in seinem „unsäglich zerrissenen, unglücklichen Schöpferdasein" darzustellen. Gewiß kommt er dadurch der vielseitigen, verwickelten Persönlichkeit, dieser Synthese von Gegensätzen erheblich näher. Aber sein Bestes leistet er, wenn er sein Thema vergißt und die Werke selbst als Beispiele reiner Literatur analysiert.

Schon Meyer wies auf die bisher wenig beachtete Rolle Sylvies von Ziegesar bei der Entstehung der *Wahlverwandtschaften* hin. Wolff[9] beansprucht sie schlechthin als die Hauptveranlassung der Werke aus dieser Lebensperiode, oder aber — so lautet sein Urteil — „Goethe war in dieser Periode kein Bekenntnisdichter". Und wenn er es nicht gewesen wäre! Wenigstens nicht in dem Umfang oder in der Art, wie es meist angenommen wird bei der falschen Deutung der berühmten Stelle aus *Dichtung und Wahrheit*. Handelt es sich doch dort um *gewisse kleine Gedichte, die aus Reflexion entspringen, vom Vergangenen handeln und meist eine epigrammatische Wendung nehmen*. Also in erster Linie um Bildungs-, nicht um Ur-Erlebnisse. Und wenn trotzdem Wolff recht hätte, und in Zukunft Ziegesar an die Stelle von Herzlieb zu setzen ist, was fangen wir dann mit dem unbequemen Charade-Sonett an?[10]

Die gleiche übertriebene genetische Methode führt zu noch gewagteren Schlüssen in einem zweiten Buche Wolffs[11]. Es geht ihm darum zu beweisen, daß es nicht nur einen (wirklich vorhandenen) *Ur-Meister* und einen (wahrscheinlichen) *Ur-Tasso* gibt oder gab, sondern auch einen *Ur-Ur-Meister* und einen *Ur-Ur-Tasso* und, was noch fragwürdiger ist, einen *Ur-Egmont* und eine *Ur-Iphigenie* (wohl die von Bäbe Schultheiß in Zürich erhaltene mutmaßliche Abschrift?). Und zwar weil man mit den angeblichen Widersprüchen in diesen Dramen sonst nicht fertig wird. Also konstruiert sich Wolff eine Rivalität Tassos und Antonios um die Gunst Leonores, bedient sich dann dieser Rekonstruktion, um etwaige Unstimmigkeiten im Gang der Handlung zu ebnen. *Egmont* kann unmöglich aus einem einheitlich schöpferischen Drang stammen, weil Egmonts „spielerische Liebe" zu Klärchen nur aus der Stimmung der *Römischen Elegien* zu erklären wäre! Nähme man es ernst mit dieser konstruierten „spielerischen Liebe", so wäre 'Egmont' bündiger in die Zeit des Leipziger Rokoko zu setzen! Es ist schade um die Verschwendung falsch angebrachten Scharfsinns, denn mit einer halbwegs objektiven Analyse des fertigen Kunstwerks — wie sie z. B. E. M. Wilkinson sehr einleuchtend durchgeführt hat[12] — lassen sich sowohl *Egmont* wie auch *Tasso* sehr zufriedenstellend in ihrer überlieferten Form erklären.

[9] „Goethe in der Periode der 'Wahlverwandtschaften'", Bern, 1952.

[10] Vgl. C. Hammer jr., „Goethes Dichtung und Wahrheit, 7. Buch. Literaturgeschichte oder Bildungserlebnis? Versuch einer kritischen Wertung", Urbana, 1945.

[11] „Goethes Weg zur Humanität", Bern, 1951.

[12] „Goethe's 'Tasso'. The Tragedy of a Creative Artist", PEGS 15, 1946. „Tasso ein gesteigerter Werther", MLR 44, 1949 (in deutscher Übersetzung: Goethe 13, 1951). „The Relation of Form

Es ist erfreulich, nach solchen spekulativen Wanderungen ins Ungewisse wieder in die reale Welt Karl Viëtors zurückzukehren, des leider zu früh heimgegangenen Harvarder Germanisten. Sein „Goethe" — englisch 1949/50[13] — ist wohl das bedeutendste der Bücher, welche die Goethe-Feier in Amerika gezeitigt hat: klar, bündig, übersichtlich, gelehrt ohne pedantisch, gründlich ohne dunkel zu sein. Viëtor hat es verstanden, die Forschung der letzten zwanzig Jahre zu sichten und unauffällig zu verwerten. Seine Methode ist eklektisch: abwechselnd biographisch, soziologisch, ästhetisch. Allerdings zeigt sich eine dominante Neigung zur Geisteswissenschaft, in der der Verfasser aufgewachsen ist. Schon die Überschriften der Hauptteile beweisen dies: Natur, Geist, Bildung, Weisheit. Und wenn beim Bild des Weisen von Weimar, das hier gezeichnet wird, die stürmische, unstäte, gequälte, und doch so anziehende Gestalt des jungen Stürmers und Drängers kaum auf ihre Rechnung kommt, so ist auch für ihn anderswo gesorgt, und zwar in dem willkommenen Neudruck von Viëtors „Der junge Goethe", der erstmalig schon 1930 herauskam[14].

Als Beispiel der von der älteren Generation gepflegten streng „philologischen" Goethe-Forschung mag der soeben von R. A. Hohlfeld herausgegebene Band seiner Essays: „Fünfzig Jahre mit Goethe" gelten[15]. Dieser Nestor der amerikanischen Germanistik graduierte vor 65 Jahren aus der Schule von Zarncke und Sievers in Leipzig, und als Leiter des German Department in Madison, Wisconsin, wurde er vorbildlich für den Nachwuchs der akademischen Deutschlehrer in den Vereinigten Staaten. Die Weite und Tiefe seiner Interessen erhellt schon aus der bloßen Titelzahl seiner Schriften: „Der Umlaut und Reim bei Goethe", „Die Gestaltung des Fausttextes", „Zum irdischen Ausgang von Goethes Faust", „Goethe und die Gegenwart", u.a.m. Seine philologische Schulung kam dem von ihm geförderten „Wortindex zu Goethes Faust" zugute, von seinen Kollegen Joos, Rehder und Twaddell verfaßt und ergänzt durch deren „German-English Vocabulary", Boston, 1950 (man vgl. zu ersterem die Ergänzungen von Stuart Atkins in MLQ, März 1953). Hohlfeld arbeitete auch mit B. Q. Morgan an „German Literature in British Magazines, 1750—1850", Madison, 1949, das als letztes eine Reihe von Handbüchern über englisch-deutsche literarische Beziehungen, das „Wisconsin Project", beschließt.

Es ist selbstverständlich, daß der Hauptnachdruck auch in Amerika auf Goethes Meisterwerk, den *Faust*, gelegt wird, wobei ungefähr dieselben Fragen angeschnitten werden wie in Deutschland. Ein von der Forschung sehr umstrittenes Buch (man lese die, wie mir scheint, überscharfe Ablehnung von Staiger in GR 1952) ist Harold S. Jantz, „Goethe's Faust as a Renaissance Man", Princeton, 1951, wo behauptet wird, Goethes Titelheld gehöre trotz seiner „großen Perücke" in seiner fundamentalen Lebensauffassung der Renaissance und nicht dem 18. Jahrhundert an[16]. Gewiß, es läßt sich hören, daß bei seiner Deutung des Kosmos als eines lebendigen Organismus

and Meaning in Goethe's 'Egmont'", PEGS 18, 1949. Vgl. auch das ablehnende Urteil von Stuart Atkins in „An Ur-Urmeister", MLN 67, 1952.

[13] „Goethe. Dichtung — Wissenschaft — Weltbild", Bern, 1949. Englisch: „Goethe, the Poet", Cambridge (Mass.), 1949. „Goethe, the Thinker", ebenda, 1950. Frühere Goethe-Aufsätze, einschließlich der wertvollen Analyse der Altersgedichte (Euph. 33, 1932) in Geist und Form, Bern, 1952.

[14] Wissenschaft und Bildung, Bd. 262. Neuausgabe Bern, 1949.

[15] „Fifty Years with Goethe: 1901 —1951. Collected Studies", Madison, 1953.

[16] Eine Zusammenfassung dieser These in CL 1, 1950.

Goethe seine Bilder und Symbole bei den Pantheisten des 16. Jahrhunderts suchen würde, bei Pico della Mirandola, bei Bruno und Paracelsus, wenn auch nur aus Gegensatz zu dem Mechanismus, der in Newton gipfelte. Aber der Neoplatonismus und verwandte okkultistische Lebenssysteme waren auch im 18. Jahrhundert sehr rege, wie sie Goethe bei Shaftesbury, Swedenborg hätte finden können, und auch fand. Eine andere Arbeit Jantzens befaßt sich mit dem *ewig Weiblichen* im *Faust*, das ihm als Prinzip der Kontinuität des Lebens gilt und wieder auf symbolische Begriffe der Renaissance zurückgeführt wird. Konkreter ist eine wichtige Anmerkung zu der Quelle des ersten *Faust*-Buchs[17]. A. I. Frantz hat unter Professor Carl F. Schreibers Leitung und an Hand der Schätze der Speck Collection eine Doktorarbeit über die fünfzig und mehr englischen und amerikanischen Übersetzungen des *Faust* veröffentlicht. Inzwischen ist eine weitere erschienen[18]. Die von Wolff geübte genetische Methode führt zu noch unerfreulicheren Spekulationen bei H. A. Maier[19], der es unternimmt, den *Ur-Urfaust*, also den ersten Entwurf in Prosa, zu rekonstruieren aus dem ältesten uns erhaltenen Bestandteil *Trüber Tag*, wie er angeblich um die Jahreswende 1771/72 in Goethes dichterischer Phantasie bestand. Die Frage um die Ersetzung des Höllenfürsten des Volksbuchs durch den Erdgeist führt ihn in jene magisch-kabbalistische mystische Welt des VIII. Buchs von *Dichtung und Wahrheit*, aus der der junge Goethe sein Bild der göttlichen Weltgestaltung sich entwarf. Maier wäre vielleicht schneller auf eine befriedigende Lösung gekommen, hätte er die zweideutige Bedeutung des Lucifer im *Urfaust* erwogen. Sehr bedenklich scheint mir der Versuch, das Urbild Gretchens nicht mehr bei der *schönen doch armen Magd* des Christlich Meynenden zu suchen, sondern bei der acht Seiten früher erwähnten Schändung des Weibs des Valentin Hohenweyers. Daraus soll Goethe also sich das Geschwisterpaar Valentin und Gretchen erdichtet haben, indem er die ungenannte Frau ganz einfach zur Schwester umtaufte! Noch weniger habe Friederike als Modell für Gretchen gestanden, trotz aller Suggestion in *Dichtung und Wahrheit*, wo Goethe seine Leser ganz absichtlich in die Irre führe, sondern Karoline. Mutwillig nimmt Maier an, Merck habe ein Verhältnis von Herder zu seiner „verlassenen" Braut böswillig ersonnen, von der Goethe Kenntnis genommen und die er dichterisch verwertet habe. Das *Satyros*-Drama ist also keine gutmütige Karikierung Herders, sondern eine bitter-ernste Verdammung Herders als einer Satyros-Faust-Zwittergestalt!

Dagegen bestreitet Hans M. Wolff[20] überhaupt jede Verbindung des Satyros mit Herder. Es ist keine persönliche Satire, sondern allgemein auf den Genie-Begriff des Sturms und Drangs gemünzt, indem der unsinnige Wortschwall des Satyros über die Kosmogonie als Satire auf Fausts pantheistisches Gottesbekenntnis aufgefaßt wird. Wir befinden uns auf festerem Grunde bei R. N. Brownings[21] wohlbegründetem Auf-

[17] „The Place of the Eternal Womanly in Goethe's Faust Drama", PMLA 68, 1953.

[18] „Half a Hundred Thralls to Faust. A Study based on the British and American Translations of Goethe's Faust, 1823—1949", Chapel Hill, 1951. Hinzu kommt: Max Diez, „Goethe's Faust I and II", Bryn Mawr, 1949.

[19] „Goethes Phantasie-Arbeit am Fauststoff im J. 1771", PMLA 67, 1952. Zur Frage der Beziehung Mephistos zum Erdgeist s. die jüngste Arbeit von E. Grumach, „Prolog und Epilog im Faustplan von 1797", Goethe 14/15, 1952/53, und meine Ausgabe von *Urfaust* und *Fragment*, Oxford, 1944.

[20] GR (Goethe issue) 24, 1949. Wie auch F. J. Schneider, „Goethes Satyros und der Urfaust", Halle, 1949, sieht Wolff darin Reste einer alten Dämonologie.

[21] PMLA 68, 1953.

satz über die Struktur des *Faust*, wo er gegen die genetische Erklärung stark reagiert und die Dichtung als Wortkunstwerk im engeren Sinn will beurteilt wissen. Es ist eine eigene dramatische Kunstform, die dem Lebensrhythmus der verschiedenen Charaktere Genüge tut und durch Bild und Symbol ein künstliches und kunstvolles Gewebe spinnt. Besonders ansprechend ist die Interpretation von Gretchens Tod als Opfertod für Faust (wie Werther umgekehrt sich für Lotte opfert). Die Einheit der Gretchen-Tragödie möchte Twaddell[22] seinerseits morphologisch durch eine stilistische Untersuchung des Wortschatzes der Kerkerszene beweisen. Er zeigt, wie bedeutungsvolle Worte sich dort zu einem Wortgebilde steigern und Vorhergegangenes klanglich und wörtlich hervorrufen. Auch Stuart Atkins[23] entdeckt die Einheit des *Faust* in seiner Form und glaubt nicht mehr an die „Fetzentheorie", wie es die genetische Methode haben wollte. Von diesem Standpunkt aus vermag er verschiedene Szenen, die angeblich nur lose mit der Dichtung verknüpft sind, wie die *Vorspiele*, *Vor dem Thor*, u.a.m. glücklich zu würdigen, allerdings indem er mehr das Psychologische als das Formale hervorhebt, aber dabei ganz richtig die strikte Unterscheidung zwischen Goethe und seinem Helden klar im Auge behält. Selbst den scheinbar so widerspenstigen *Walpurgisnachtstraum* vermag er der Dichtung strukturell einzufügen, indem er ihn als wirklichen Traum Fausts auffaßt, wobei er von einer (eventuellen) goldenen Hochzeit mit Gretchen träumt und wo durch Ariel die Verbindung mit der *anmutigen Gegend* des 2. Teils angedeutet wird. Zu einem ähnlichen Resultat kommt auch Harold Jantz. Der Traum ist ihm ein anmutiges Intermezzo, das Kontrast und Erlösung bringt nach der derben Sinnlichkeit der Brockenszene[24]. Die heiß umstrittene Szene *Wald und Höhle*, die Witkowski ja für den Zusammenhang der Dichtung als „entbehrlich" ablehnte, ist von Hans Jaeger[25] als ursprünglicher Bestandteil des *Faust*-Komplexes angesprochen worden, dessen Ausführung allein nach Italien gehört. Für ihn geht die in Fausts Monolog ausgesprochene Vergegenwärtigung der Dualität Gut und Böse dem Kernproblem der Dichtung auf den Grund. Graeffe[26] deutet diese Dualität — psychoanalytisch — aus Fausts seelischer Verfassung. In Übereinstimmung mit Goethes Äußerung zu Eckermann wird Mephisto zu Fausts alter ego und zur Projektion seines zerstörerischen Geschlechtstriebs erklärt, während Fausts Natursehnsucht dessen Sublimierung bedeutet. Werner Richter[27] verfolgt die allmähliche Wendung vom ursprünglich (in den Prosaszenen sich kundgebenden) protestantischen Hintergrund des Dramas zum katholischen, das in dem katholischen Mysterium des 2. Teils gipfeln sollte. Hans A. Maier meint aus der sprachlichen Struktur der Stelle in *Dichtung und Wahrheit*, wo Goethe auf die *Exekution* (von Verbrechern und Büchern) in seiner Jugendzeit zu sprechen kommt, „verschwiegene" Anspielungen auf den tragischen Fall der Susanna Margarete Brandt entdecken zu können. Maier verfolgt

[22] „The Kerker-Lexicon and the Gretchen Episode", Monatshefte 25, 1953.

[23] „A Reconsideration of some unappreciated Aspects of the Prologues and early Scenes in Goethe's 'Faust'", MLR 47, 1952 and MLR 48, 1953.

[24] „The Function of the Walpurgis Night's Dream in the Faust Drama", Monatshefte 44, 1952.

[25] „The 'Wald und Höhle' Monologue in 'Faust'", Monatshefte 41, 1949. Über den Effekt der Umstellung dieser Szene im 1. Teil und die Zeitfolge im *Faust* überhaupt s. J. R. Brazier, JEGP 48, 1949.

[26] A. Didier Graeffe, „Goethe's Faust: Ego and Alter Ego" in „Goethe on Human Creativeness and other Essays", ed. by Rolf King, Athens, Georgia, 1950.

[27] „Urfaust oder Ururfaust?", Monatshefte 41, 1949.

diesen Gedanken vom „Versteckenspielen" Goethes weiter, indem er auf die vorsätzlich stufenweise Bildung eines Gretchenmythos in *Dichtung und Wahrheit* verweist, womit er freilich die beliebte biographische These preisgibt[28].

Der „Streit um Faust II", wie ihn Ada Klett in ihrer kommentierten Bibliographie von 512 Titeln (Jena, 1939) dargestellt hat, scheint auch in Amerika sich gelegt zu haben. Die Einheitlichkeit des zweigliedrigen Dramas wird kaum mehr bestritten. Ist nun der *Faust* ein einheitliches Gebilde, so muß auch der Ausgang desselben klar und bündig sein. Für Kaufmann[29] ist Fausts Rettung in dem kosmischen Glauben seines Schöpfers zu suchen und nicht in irgendwelchen Verdiensten, die er sich selbst soll erworben haben. Aber nach Schuchard[30] ist dieser Glaube, nicht wie Goethe selbst zu Eckermann andeutete, aus einem althergebrachten katholischen Dogma herzuleiten, sondern vielmehr aus dem engeren Bereich der Swedenborgschen Kirche. Gausewitz[31] meint dagegen, Faust habe seine Erlösung selbst verdient, und zwar durch Anerkennung seiner Schuld und Annahme der Sorge. Die Wette drehe sich um die Bedeutung des *Augenblicks*, der für Faust nicht ein Statisches, sondern nur ein Dynamisches sein kann, das, wie etwa das Kantsche „Ideal", sich beim Annähern immer weiter zurückzieht. Cardinal[32] sieht Faust als die Auswirkung von Goethes Polaritätsgedanken an, der, vom *Prolog im Himmel* an bis zur endgültigen Synthese des Individuums mit der Menschheit, die Dichtung durchdringt.

Die meisten Ausleger stoßen sich an der Gewalttat, die Faust an dem unschuldigen Paar Philemon und Baucis verübt. Für Hohlfeld[33] ist es „ein unberechtigtes Herrschergelüst" und es fällt ihm schwer, darüber hinwegzukommen. Hans Jaeger[34] dagegen — ganz existentialistisch — möchte die Freveltat als Auswuchs eines Konflikts zwischen seinem authentischen und unauthentischen Selbst aufgefaßt wissen, eines Konflikts, der, durch die Sorge angefacht (wobei dem Verfasser wohl existentielle „Angst" vorschwebt), erst durch die „Liebe von Oben", d.h. nicht nur durch göttliche Gnade, sondern auch durch die menschliche Liebe Gretchens seine Läuterung findet. Die Aufopferung des alten Paares sei dem Opfertode Gretchens gleichzustellen, und die beiden Todesfälle bedeuten für Faust eine Mahnung. Fausts Weg zu den Müttern ist noch immer der Gegenstand lebhafter Auseinandersetzung.

Für Sebba[35] muß er im Zusammenhang mit der Menschen Kraft zum Schaffen verstanden werden, wozu der Mummenschanz nur als leichtes Vorspiel dient. Dort bei den Müttern ist der Urgrund aller Wesen. Nur wer das Wagnis unternimmt, in die Tiefe seiner eigenen Seele hinabzusteigen, vermag schöpferisch wieder aufzuleben: *Stirb und werde!* Stuart Atkins' Versuch[36], die Begebnisse in der *Finsteren Gallerie* als

[28] „Dichter ist umsonst verschwiegen", Monatshefte 42, 1950; und „Goethes Gretchen-Mythos", Monatshefte 45, 1953.

[29] „Goethe's Faith and Faust's Redemption", Monatshefte 41, 1949.

[30] „The last Scene in Goethe's Faust", PMLA 64, 1949. Vgl. dazu desselben, „Fausts Vorschau im Lichte von Schillers Ästhetischen Briefen", JEGP 48, 1949.

[31] „A Re-View of Faust's Last Hours", Monatshefte 41, 1949.

[32] „Polarity in Goethe's 'Faust'", PMLA 64, 1949.

[33] „Zum irdischen Ausgang von Goethes Faustdichtung" in „Fifty Years with Goethe", S. 195.

[34] „The Problem of Faust's Salvation" in „Goethe Bicentennial Studies", ed. by H. J. Meessen, Bloomington, Indiana, 1950.

[35] In „Goethe on Human Creativeness", op. cit., S. 105.

[36] „The Mothers, the Phorcides, and the Cabiri in Goethe's 'Faust'", Monatshefte 45, 1953.

„sehr ernste Scherze" abzufertigen, scheint mir mißlungen. Allein die Bühnenanweisungen: *aufgeschreckt, schaudernd, begeistert* hätten ihn eines andern belehren sollen. Nicht restlos befriedigt Fr. Bruns'[37] Gleichstellung der Mütter mit der Vergangenheit „im weitern Sinne der Geschichte, in der das Vergangene weiter west, nicht ohne Gefahr für das nach neuen Zielen drängende Leben". Trotz Goethes entschiedenem Leugnen findet Stuart Atkins[38] im 2. Teil deutlichen Einfluß von Calderon, besonders was die dramatische Technik und die symbolische Ausdrucksweise betrifft. Wolfgang Seiferth[39] durchmustert die vielen Darstellungen des Teufelsmythos der Neuzeit und meint, die heutige Welt mit ihrer Voreingenommenheit für die „Angst" müsse ganz besonders dafür empfänglich sein. W. A. Kaufmann[40] zieht eine Parallele zwischen Fausts Kampf mit der Sorge und Jakobs Ringen mit dem Engel. Bruns[41] ist sich klar, daß im *Prolog im Himmel* der Dichter Goethe mit dem Wissenschaftler eins ist, und daß folglich die Kosmogonie der Erzengel von unsrem modernen Weltbild ausgehe, und nicht von der Theorie des Philolaos.

Wird nun einmal die Einheitlichkeit des *Faust* zugegeben, so werden auch Ansätze gemacht, die ganze Dichtung als eine dramatische Einheit aufzuführen, durch eine regelrechte Einteilung in Akte oder vielmehr in dramatische Spiele. So schon 1883, als der ganze *Faust* auf dem Burgtheater in drei Teilen, und dann von 1930 an, als Tetralogie gegeben wurde. Nun schlägt Norbert Fuerst[42] vor, eine Pentalogie daraus zu machen, die aus einer Moralität, einer Tragödie, einem Festaufzug, einem Fest und einem Kultspiel bestehen würde. Auch Hohlfeld[43] faßt die zwei Teile als fünf verschiedene Tätigkeits-Sphären auf, die sich in eine steigende Wertskala bringen lassen: 1. die Sphäre der derben Lebenslust, 2. der weltlichen Liebe, 3. der rastlosen, doch menschlichen Tätigkeit, 4. des ästhetischen Strebens, und 5. der praktischen Menschlichkeit. Fuerst[44] möchte die opernhafte Gruppenbildung, die bei einzelnen Szenen des 1. Teils allgemein anerkannt ist (in *Vor dem Thor*, *Walpurgisnacht*), auch auf den zweiten ausdehnen und den ganzen *Faust* als opernhaftes Gebilde, ja als Oper stempeln mit duetti, terzetti, mit Männer- und Frauenchören, welche alle in die großen tuttissimi des Finales einmünden. Dabei denkt er die Einheit der Dichtung zu bewahren, dadurch daß er die Menge der Gestalten reduziert, indem er die phantasmagorischen (Pudel, Ratte, Zauberbilder, Pferde etc.) entweder hinein oder hinaus auf die Szene projizieren läßt. Seidlin[45] stellt die Einheit wieder in Frage dadurch, daß er den Prolog *auf dem Theater* lieber als Vorspiel zu der *Zauberflöte* auffassen möchte. Nicht nur die Anspielungen der lustigen Person, sondern vor allem — wie Witkowski schon andeutete — der Prunk der Theaterrequisiten wiesen eher auf die Zauberoper als auf den *Faust* hin.

[37] „Die Mütter in Goethes 'Faust'. Versuch einer Deutung", Monatshefte 43, 1951.

[38] „Goethe, Calderon and 'Faust' II", GR 28, 1953.

[39] „The Concept of the Devil and the Myth of the Pact in Literature prior to Goethe", Monatshefte 44, 1952.

[40] „Faust und Jakob", GR 26, 1951.

[41] „Der Prolog im Himmel in Goethe's 'Faust'", Monatshefte 45, 1953.

[42] „The Pentalogy of Goethe's Faust", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 237.

[43] „Goethe's Faust: The Plan and Purpose of the Completed Work", in „Fifty Years with Goethe", S. 295.

[44] „Zur Gruppenbildung der Faustgestalten", Monatshefte 41, 1949; und daselbst: „Die phantasmagorischen Gestalten des 'Faust'".

[45] „Is the Prelude in the Theatre a Prelude to Faust?", PMLA 64, 1949. Deutsch: Euph. 46, 1952.

Die intensive Beschäftigung mit Goethes *Faust* hat notwendigerweise die Aufmerksamkeit auf Lessings Fragment gelenkt. Heinrich Schneider[46] wirft ein neues Licht auf dessen Bestand aus dem Tagebuch eines reisenden Dänen, der Ergänzungen zu J. J. Engels Bericht aus dem Jahre 1782 bringt. J. T. Krumpelmann[47] zieht Parallelen zwischen Lessings Fragment und *Romeo und Julia*. Curtis D. Vail[48], der bewährte Lessingforscher, zeigt, daß Lessing über die jungen Genies des Sturm und Drangs viel günstiger urteilte als meist angenommen wird. Auch *Werther* erregte stark die Aufmerksamkeit der amerikanischen Forschung. Es erschien eine sehr brauchbare Ausgabe von Ernst Feise in 6. Auflage, New York, 1949. Eine sehr gediegene Doktorarbeit von Stuart Atkins[49] bringt eine scharfsinnige Kritik der zahlreichen *Werther*-Nachahmungen und schreibt damit ein wichtiges Kapitel der Weltliteratur. Er mußte dabei feststellen, daß in keiner der drei Hauptsprachen Westeuropas durch *Werther* irgendein Werk von Belang gezeitigt wurde. Unabhängig von Atkins untersuchte Seeber[50], wie weit die neue *Werther*-Krankheit den schon vorhandenen Hang zur Melancholie und zum Selbstmord in Frankreich verstärkte. Stuart Atkins sieht in der kompositionsmäßigen Form der Leipziger Jugendbriefe den Kern von *Werther*, während Henel Ansätze zu einem zweiten *Werther*-Roman in den Frankfurter Briefen an Auguste von Stolberg entdeckt[51]. Barker Fairley dagegen nimmt gerade die Leipziger Briefe als spontan in Anspruch, im Gegensatz zu der selbstbewußten Dichtung aus dieser Zeit. Er möchte von etwa 1770—71 an eine allmähliche Annäherung des Brief- an den Dichtungsstil feststellen, bis schließlich die Briefe an Kästner und diejenigen in *Werthers Leiden* stilistisch zusammenfallen. Ähnlich sieht er kompositionelle Parallelen zwischen den Briefen an Auguste und dem *Urfaust*, zwischen denen an Charlotte von Stein und *Tasso*. Gewissermaßen als Unterbau seiner These hat Fairley eine Auswahl der Briefe bei Blackwell in Oxford herausgegeben[52]. Wie entschieden aber Goethes wirkliche *Briefe aus der Schweiz* und die fingierten Briefe Werthers aus der Schweiz voneinander abweichen, hat Vordtriede[53] feinsinnig dargelegt und gezeigt, daß Goethe mit seinem Helden niemals restlos zusammenfällt, so wenig wie Empfindung und Empfindsamkeit sich je decken können. Diese Empfindsamkeit Werthers analysiert Ernst Feise überzeugend als eine Psychose[54].

Ein posthumer Aufsatz des verstorbenen Leiters der deutschen Abteilung in Wisconsin, James Taft Hatfield[55], ist pietätvoll von seinem Sohne herausgegeben worden.

[46] „Zu Lessings 'Faust'", MLN 68, 1953.

[47] MLN 64, 1949.

[48] „Lessing's Attitude toward Storm and Stress", PMLA 65, 1950.

[49] „The Testament of Werther in Poetry and Drama", Cambridge, Mass., 1949.

[50] „Literature and the Question of Suicide: Werther in France", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 49.

[51] „The Apprentice Novelist. Goethe's Letters 1765—67", MLQ 10, 1949. H. Henel, „Der junge Goethe", Monatshefte 41, 1949.

[52] „Inspiration and Letter Writing. A Note on Goethe's Beginnings as a Poet", GR 24, 1949. Goethe, „Selected Letters 1770—86", Oxford, 1949. Ein zweiter Band ist angekündigt.

[53] „Kunst und Natur in Werthers Schweizerreise", Monatshefte 41, 1949.

[54] „Goethes Werther als nervöser Charakter" in „Xenion. Themes, Forms, and Ideas in German Literature", Baltimore, 1950. Diese Festschrift zum 65. Geburtstag des Emeritus der Universität Johns Hopkins enthält die reife Ernte eines geschäftigen Lebens, einschließlich zweier älteren Arbeiten über den *Triumph der Empfindsamkeit* und *Lila*. Heft 5, Vol. 41, 1949 der Monatshefte ist ihm gewidmet.

[55] „'Götz von Berlichingen' in America", GR 24, 1949.

Darin stellte der Verfasser fest, *Götz von Berlichingen* habe nicht den geringsten Einfluß auf das amerikanische Kulturleben ausgeübt. Stuart Atkins[56] hat die Anfangsverse der *Iphigenie* analysiert und gezeigt, wie deren grammatisch-rhetorische Form den Ton anschlägt für die ganze Dichtung. In einer gründlichen Neuvergleichung der *Iphigenie* mit ihrer griechischen Vorlage faßt Brendel[57] das Drama des Euripides als einen persönlichen Iphigenien-Konflikt auf, der in ein Mirakelspiel eingebettet ist. Für Goethe wird dann dieses Erlebnis-Drama Selbstzweck und zum therapeutischen Ausdruck eines Frauenschicksals. Manasse[58] findet in Iphigeniens Wahrheitsglauben einen ähnlichen Gedanken wie beim Faust: reine Menschlichkeit an und für sich wäre unwirksam gewesen ohne das Zutun von gewährenden oder verweigernden Göttern. Oskar Seidlin[59] war schon zu einem ähnlichen Schluß gekommen, als er Goethes menschlichen Idealismus als keinen leicht zu nehmenden Perfektabilitätsglauben nahm, trotz der Hoffnungsbotschaft, die darin enthalten ist. Fritz Kaufmann[60] definiert den Goetheschen Menschen — und zugleich den künstlerischen — als „die schöpferische Mitte in dem Prozeß universaler Mitteilung des Seins". Hendel[61] faßt ihn — in der Gestalt des Faust — vom phänomenologischen Standpunkt auf. Ernst Feise[62] deutet die „Forderung des Tages" als die Summe Goethescher Weisheit, so wie Siegfried Merck[63] sie seinerseits ganz Shaftesburyisch als Ausdruck des Optimismus und der Freude preist. Henel[64] würdigt (wie vor ihm Viëtor) die Einmaligkeit des jungen Goethe, indem er seine stürmische Jugend als notwendige Vorstufe und Vorbereitung für den reifen wohlintegrierten Menschen betont. Sehr rührend ist Hohlfelds[65] Bekenntnis zu des Meisters Weisheit, wobei er Goethes Gegensatzlehre betont. Denn sie umfaßt die wesentlichen Bestandteile aller Existenz und lehrt uns, „das Böse als Ergänzung des Guten hinzunehmen, das Leben als eine langsame Progression vor- und aufwärts nach einer immer vollständigeren Erfüllung seiner Entwicklungsmöglichkeit durch endlose Verfahren von These und Antithese".

Das Bestehen so vieler Fachschriften und Bicentennial Sammelbände führte unvermeidlich zur wissenschaftlichen Kleinarbeit. Jantz macht es wahrscheinlich, daß Goethes Quelle zu seiner Übersetzung eines pseudo-Shakespearischen Sonetts in einem Gedicht des Earl of Cumberland zu suchen ist. Alfred Neumann bespricht den Durchfall des *Zerbrochenen Krugs* auf der Weimarer Bühne und die technisch-dramaturgischen Folgerungen, die Goethe daraus zog. Ein Vers des Venezianischen Epigramms Nr. 90 entpuppt sich als eine Anspielung auf das Modespiel, das Yo-yo. Goethes Verhältnis zu den Stolbergs, zur politischen Dichtung, zum Fichteschen Atheismus wird besprochen. H. J. Meessen unternimmt eine „Rettung" des *Clavigo*. Wegemann untersucht den Flußbegriff bei Goethe, ohne aber dessen symbolische

[56] „On the opening Lines of Goethe's 'Iphigenie'", GR 24, 1949.
[57] „Iphigenie auf Tauris", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 1.
[58] „Iphigenie und die Götter", MLQ 13, 1952.
[59] „Goethe's Iphigenia and the Humane Ideal", MLQ 10, 1949.
[60] „Goethe über den Beruf des Menschen und der Kunst", Monatshefte 41, 1949.
[61] „Goethe's 'Faust' and Philosophy", Philosophical and Phenomenological Research 10, 1949.
[62] „Goethe's 'Challenge of the Day'", Monatshefte 42, 1950.
[63] „Goethe's Practical Wisdom", GR 24, 1949.
[64] „Der junge Goethe", Monatshefte 41, 1949.
[65] „The Meaning of Goethe for the Present Age", in „Fifty Years with Goethe", S. 363.

Bedeutung zu betonen. Reinsch behandelt, fein in die Zukunft deutend, des Herrn Rath *Italienische Reise*[66]. Das Interesse für streng philologische Probleme hat sich fruchtbar bewährt. Eine größere Arbeit über das Sprichwort bei Goethe fußt auf einer Columbia-Dissertation. Stuart Atkins erklärt den Ausdruck *Faust* 378 *durch Geistes Kraft und Mund* für einen juristischen Archaismus. Ian C. Loram hat sich als ein guter Kenner der Beziehungen Goethes — in der Hauptsache finanzieller Art! — zu seinen Verlegern gezeigt. Taylor Starck — im Anschluß an die langjährige Arbeit von W. Kurrelmeyer — weist auf die Bedeutung der von Goethes Verlegern auf eigene Faust veranstalteten Doppeldrucke als Vorlage für die Ausgabe letzter Hand hin, welche manchen Druckfehler daraus entlehnte. Von Faber du Faur fahndet nach den verwickelten textlichen Problemen, die beim ersten Druck des *Faust-Fragments* in Frage kommen[67].

Die deutsche Philosophie des 19. Jahrhunderts, schreibt W. A. Kaufmann[68], hatte damit vollauf zu tun, das Phänomen Goethe zu assimilieren. Dies ist vor allem für seine soziologischen Ideen zutreffend, denen man erst in neuerer Zeit hat volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Nicht weniger als drei neuere Arbeiten betonen seinen Sinn für soziale Probleme, wie sie in den Romanen von *Werther* bis zu den *Wahlverwandtschaften* aufgerollt werden und in der Utopie der *Wanderjahre* ihre Lösung finden[69]. Nur über seinen Rang als Wissenschaftler gehen die Meinungen stark auseinander und noch heute streiten sich amerikanische Fachleute über den bleibenden Wert seiner *Farbenlehre*[70]. Heinrich Meyer[71] zeigt klar und deutlich, wie es methodo-

[66] Ich fasse die Verweise in einer Anmerkung zusammen: H. S. Jantz, „Goethe and an Elizabetham Poem", MLQ 12, 1951. (Unabhängig von ihm J. Hennig, ebenda mit gleichem Titel.) A. R. Neumann, „Goethe and Kleist's 'Zerbrochener Krug'", MLQ 13, 1952. R. J. Browne and M. C. Doris, „Goethe and the Yo-Yo", MLQ 14, 1953. D. W. Schumann, „Goethe and the Stolbergs: a Friendship of the Storm and Stress", JEGP 48, 1949. E. G. Gudde, „Goethe und die politische Dichtung", Monatshefte 44, 1952. R. O. Röseler, „Goethe und der Jenaer Atheismusstreit", Monatshefte 41, 1949. H. J. Meessen, „Clavigo and Stella in Goethe's Personal and Dramatic Development", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 153. D. V. Hegemann, „The Significance of the River in Goethe's Writings", Monatshefte 44, 1952. F. H. Reinsch, „Johann Caspar Goethe's Italian Journey", Modern Language Forum 34, 1949.

[67] J. A. Pfeffer, „The Proverb in Goethe", N. Y., 1948. Stuart Atkins, MLN 66, 1951. Ian C. Loram, „Goethe as Editor of his Journals", MLQ 12, 1951. Derselbe, „Publication of the Goethe Schiller Correspondence", MLN 67, 1952. Derselbe, „Goethe and J. F. Unger", GR 26, 1951. Derselbe, „Goethe's Reaction to the Pirating of his Works", GLL 7, 1954. Taylor Starck, „Goethe's Doppeldrucke", MLN 68, 1953. Curt von Faber du Faur, „Der Erstdruck des Faustfragments", Monatshefte 41, 1949.

[68] „Goethe and the History of Ideas", Journal of the History of Ideas 10, 1949. Vgl. Charles M. Purin, „Goethes Weltschau im Spiegelbild seiner Gedichte", Monatshefte 45, 1953.

[69] R. Heberle, „Sociological Aspects of Goethe's Works". E. W. Voegelin, „Goethe's Utopia". Beide in „Goethe after Two Centuries", ed. by C. Hammer, Baton Rouge, La., 1952. W. Schaber, „Goethe und das Soziale" in „Goethe on Human Creativeness", op. cit., S. 211. Etwas abseits steht die Feststellung Josephs von Bradish, daß Goethes Erhebung in den Reichsadelstand ihn nicht selbsttätig zum Gebrauch des Freiherrntitels berechtigte. Chronik des Wiener Goethe-Vereins 58, 1954.

[70] R. King, „Goethe and the Challenge of Science in Western Civilization" in „Goethe on Human Creativeness", op. cit., S. 223 (Befürwortung einer humanistischen Wissenschaft im Goetheschen Sinne). J. R. Kantor, „Goethe's Place in Modern Science", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 61. Helmut Rehder faßt Goethes Insektenwelt eher vom symbolischen Standpunkt auf: Monatshefte 25, 1953. Bezeichnend für das rege Interesse an Goethes wissenschaftlichem Rang ist die Aufnahme einer englischen Übersetzung des bekannten Buchs von Rudolf Magnus, „Goethe als Naturforscher" in The Life of Science Library, N. Y., 1949.

[71] „Goethe as a Scientist. A Problem in historical Method", Monatshefte 41, 1949.

logisch falsch ist, ihn vom heutigen Standpunkt der Wissenschaft aus beurteilen zu wollen, anstatt daß man seine Leistungen im Rahmen seiner eigenen Mitwelt beurteilt und bewertet. Nicht daß seine Theorien überholt sind, wäre das Merkwürdige, sondern daß es der modernen Wissenschaft nach 150 Jahren noch immer an technischen Mitteln fehlt, diese Theorien, und besonders die biologischen, einer strengen Prüfung zu unterziehen. Henel[72] prüft Goethes holistische Wahrnehmungsmethode und unterscheidet zwischen ihr und der streng analytischen der modernen Naturwissenschaften. Auch er meint, man müsse davon absehen, Goethes Lehre mit der herrschenden in Einklang zu bringen, da ihm die Kausalerklärung ganz ferne lag. Zur Klärung von Goethes Stellung zur Naturwissenschaft für die angelsächsische Welt wäre es höchst erwünscht, wenn zuverlässige Übersetzungen seiner wissenschaftlichen Werke zur Verfügung stünden. Philosophisch und sprachlich auf wissenschaftlicher Höhe steht Agnes Arber in ihrer Übersetzung der *Botanik*. Ganz unzulänglich dagegen ist die neueste Übersetzung von Bertha Mueller[73]. Über das Thema „Goethe und die Musik" ist wenig zu buchen, aber aus diesem Wenigen geht hervor, daß er darin viel bewandter war, als meistens angenommen wird[74].

Wie stark Goethe das literarische Leben des europäischen 19. Jahrhunderts beherrschte, erhellt aus der Anzahl derer, die sich zu ihm auf die eine oder die andere Weise bekannten: Hölderlin, Grillparzer, Gerhart Hauptmann, Beer-Hofmann, Thomas Mann[75]. Wichtig ist eine Arbeit von Jolles[76], dessen eingehender Vergleich zwischen Goethe und Jean Paul in seine Charakteristik der klassischen und romantischen Weltanschauungen mündet. Die vergleichende Betrachtungsweise ist durch das seit 1949 bestehende eigene Organ[77] besonders stark gefördert worden. Sie beschäftigt sich vornehmlich, wie zu erwarten war, mit deutsch-amerikanischen, bzw. englischen Wechselbeziehungen, wohl angeregt durch das Beispiel von L. M. Price und B. Q. Morgan, deren maßgebende Werke in zweiter, vermehrter Auflage erschienen sind[78]. Es gilt, das Verhältnis Goethes zu seinen vielen Verehrern und Übersetzern zu klären: zu Ticknor, Brooks, Longfellow, Margaret Fuller, Clarke, Emerson[79]. Ameri-

[72] „Goethe und die Naturwissenschaft", JEGP 48, 1949. „Goethe's Botany", Chronica Botanica (Waltham, Mass.) 10, 1946.

[73] Goethe's „Botanical Writings", translated by Bertha Mueller, Honolulu, 1952.

[74] Guido Kisch, „Music in Goethe's Life", Monatshefte 42, 1950. F. W. Sternfeld, „The Musical Source of Goethe's Poetry" (altenglische Melodien als Unterlagen zu Gedichten), AGR 15, 1949. Paul Nettl, „Goethe und Mozart", Indiana Bicentennial Studies, op. cit., S. 83.

[75] M. O. Mauderli, „Goethe's Evaluation of Hölderlin", GR 25, 1950. Derselbe, „Mahomets Gesang und Hyperions Schicksalslied" in „Goethe on Human Creativeness", op. cit.,S. 77. F. D. Horvay, „Goethe and Grillparzer", GR 25, 1950. S. H. Muller, „Gerhart Hauptmann and Goethe" (eine Columbia-Doktorarbeit), N. Y., 1949, erschien auch deutsch in der Volksbücherei, Goslar. S. Liptzin, „Goethe and Beer-Hofmann", PLMA 65, 1950. B. Blume, „Thomas Mann und Goethe", Bern, 1949.

[76] „Das Bild des Dichters und der Dichtung bei Jean Paul und Goethe" in „Deutsche Beiträge", hrsg. von A. Bergsträsser, Chicago, 1953.

[77] Comparative Literature, ed. by Chandler B. Beall, published by the University of Oregon, Eugene, Oregon.

[78] Lawrence Marsden Price, „English Literature in Germany", University of California Publications in Modern Philology, vol. 37, Berkeley and Los Angeles, 1953. B. Q. Morgan, „A Critical Bibliography of German Literature in English Translation", Madison, 1938. Dazu: F. Baldensperger and W. P. Friederich, „Bibliography of Comparative Literature", Chapel Hill, 1950.

[79] F. G. Ryder, „George Ticknor's Sorrows of Young Werter", CL 1, 1949. George Ticknor, „Sorrows of Young Werter", ed. with introduction and critical analysis by F. G. Ryder, Un. of

kanischer Besuch in Weimar ist von Orie W. Long, einem langjährigen Arbeiter auf diesem Feld, kenntnisreich geschildert worden[80]. Goethes eigenes Interesse an der Neuen Welt ist der Gegenstand verschiedener interessanter Studien[81]. Als kultureller Hintergrund zum Gedenkjahre wurde auf den reichen Bestand an deutschen Gemälden aus der Goethe-Zeit, die sich in amerikanischen Sammlungen befinden, hingewiesen. Goethes Verhältnis zur Kunst wurde aus befähigter Feder beschrieben[82]. Sein nachhaltiger Einfluß auf die Außenwelt ist oft erörtert worden[83]. Price[84] fahndet nach der literarischen Quelle von Oesers neuem Vorhang für das Leipziger Theater, dessen Goethe in *Dichtung und Wahrheit* gedenkt, und entdeckt sie bei Voltaire. Flatter[85] stellt einen — ästhetisch etwas naiven — Vergleich an zwischen dem *Urfaust* und dem 1. Teil, um zu zeigen wie sehr — im Gegensatz zu Shakespeare — *der Dichtung Schleier*, d.h. der Vers, den ursprünglichen Realismus verderbt habe. Wenig erfreulich ist der Angriff von R. L. Beare[86], nicht weil Goethe über aller Kritik steht, sondern weil durch falschen Nachdruck und einseitiges Zitieren die Namen Eliots und Santayanas herhalten müssen, um des Verfassers eigener Voreingenommenheit gegen Goethe freien Lauf zu lassen. Es ist bedauerlich, daß er den Artikel von Maurice Benn in German Life and Letters (April 1952) nicht berücksichtigte, wo seine Beweisführung im voraus widerlegt worden ist.

Auch einzelne Gedichte sind Gegenstand intensiver Forschung gewesen[87]: Gode von Aesch befaßt sich mit dem gedanklichen Bau des Gedichts *Seefahrt*. Keppler

N. Carolina Studies in Comparative Literature, Chapel Hill, 1952. F. G. Ryder, „George Ticknor and Goethe, Boston and Göttingen", PMLA 67, 1952. Derselbe, „George Ticknor and Goethe, Europe and Harvard", MLQ 14, 1953. A. Schoenfeldt, „Charles Timothy Brooks. Translator of German Literature", AGR 24, 1952. C. Hammer, „Longfellow's 'Golden Legend' and Goethe's 'Faust'", Baton Rouge, Louisiana, 1952. J. W. Thomas, „New Light on Margaret Fuller's projected Life of Goethe", GR 24, 1949. Derselbe, „A hitherto unpublished textual Criticism by James Freeman Clarke of Margaret Fuller's Translation of Tasso", Monatshefte 41, 1949. Derselbe, „A hitherto unpublished Critique of Goethe, written on the occasion of his Death" (enthält eine Würdigung von *Hermann und Dorothea*), JEGP 48, 1949. Derselbe, „James Freeman Clarke, Apostle of German Culture to America", Boston, 1949. V. C. Hopkins, „The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory", Philological Quarterly 28, 1949.

[80] „Goethe's American Visitors", AGR 24, 1949.

[81] W. Wadepuhl, „Goethe's Interest in America", AGR 15, 1949. H. W. Pfund, „Amerika, du hast es besser", Yearbook of the German Society of Pennsylvania, 1950. W. Franck, „Goethe for America", American Scholar 20, 1952. T. A. Riley, „Goethe and Parker Cleaveland" (amerikanischer Mineraloge), PMLA 67, 1952. D. Edinger, „Children of Goethe's Friends in America" (d.h. Father Gallitzin und Fritz La Roche), AGR 15, 1949.

[82] E. Scheyer, „German Paintings and Drawings from the Time of Goethe in American Collections", Art Quarterly 1947. J. Urzidil, „Goethe and Art", GR 24, 1949.

[83] G. H. Needler, „Goethe and Scott", Toronto, 1950. C. D. Vail, „Shelley's Translations from Goethe's 'Faust'", Symposium 6, 1949. G. C. Blankenagel, „A Note on Hardy's 'Tess of the D'Urbervilles' and Goethe's 'Faust'", GQ 21, 1949. W. Lednicki, „Goethe and Russian and Polish Romantics", CL 4, 1952. M. Bonwit, „Flaubert auf Goethes Spuren in Italien", PMLA 65, 1950. W. S. Rogers, „Gide and Goethe", PEGS 18, 1949. R. K. Bishop, „A preliminary Note on Goethe and André Gide", MLN 64, 1949. H. Bergholz, „Paul Valéry's Faust", JEGP 48, 1949. (Vgl. K. W. Maurer, „Valéry and Goethe", PEGS 17, 1948.) A. R. Schultz, „Goethe and the Literature of Travel" (Einfluß von Reisebeschreibungen auf Goethe), JEGP 48, 1949.

[84] L. M. Price, „Shakespeare as pictured by Voltaire, Goethe and Oeser", GR 25, 1950.

[85] R. Flatter, „The Veil of Beauty. Some Aspects of Verse and Prose in Shakespeare and Goethe", JEGP 50, 1951.

[86] R. L. Beare, „T. S. Eliot and Goethe", GR 28, 1953.

[87] A. Gode von Aesch, „Goethes Seefahrt", Monatshefte 41, 1949. H. Eichner, „Bemerkungen zur Form von Goethes 'König in Thule'", Monatshefte 43, 1951. K. Keppler, „Auf der Terrasse

skizziert den landschaftlichen Hintergrund zu *Auf der Terrasse*. Feuerlicht[88] analysiert stilistisch drei Balladen: *Den untreuen Knaben*, *Den König in Thule*, *Den Totentanz*, um dann zu einer allgemeinen Prüfung von Goethes Balladentechnik an Hand seiner eigenen Definition fortzuschreiten, ohne allerdings auf die Ballade als Urphänomen, als das *Urei der Poesie* einzugehen. Besonders aufregend war die Auseinandersetzung Seidlins mit Herman Meyer (Amsterdam) über das Mignonlied. Seidlin[89] bestreitet sehr geistreich die übliche augenfällige Interpretation von Mignons *Land* als Italien. Es sei eher als das Land der Kunst zu verstehen und, richtig erläutert, ist dies ein Land, welches von Todessehnsucht hervorgerufen und dem Tode gleichzustellen ist. Also eine psychoanalytische Auslegung im Sinne Thomas Manns! Meyer erinnerte an die bedeutungsvolle Stelle des Liedes in *Wilhelm Meister*, wo der Zusammenhang eindeutig auf Italien zu weisen scheint. Nach vielem Für und Wider — wobei der akademische Gleichmut nicht immer bewahrt wurde — bekannte sich Meyer zu dem Standpunkt, daß im Goetheschen Sinne Italien ein Symbol sei, also auf phänomenaler Realität fuße, und in erster Linie eine geographische Einheit begreifen müsse. Aber als Symbol habe es wiederum nicht nur besondere, sondern auch universale Bedeutung, und obgleich gewiß Italien, bedeute es doch ein Italien als Symbol unerschöpflichen und unaussprechlichen Gehalts. Viel gefälliger lief ein Meinungsaustausch ab, der sich unter amerikanischen Fachleuten entspann — Viëtor, Hohlfeld, Feise, Mauthner — über das rätselhafte *Ist fortzusetzen* am Ende der *Wanderjahre*[90]. Bezieht es sich auf den Roman, Makariens Archiv, oder auf das Gedicht (*Bei Betrachtung von Schillers Schädel*)? Viëtor setzte sehr überzeugend auseinander, daß, obgleich das Gedicht stilistisch wie inhaltlich ein gerundetes Ganzes darstellt, die kohobierte Weisheit, die im Vierzeiler des Schlusses ausgesprochen ist, wenn keiner Fortsetzung bedürftig, doch zu einer Auslegung des darin enthaltenen Weltgeheimnisses auffordere und immer auffordern werde. Wie und wo das zu geschehen habe? Dies sei *den künftigen Lesern zur geneigten Einsicht übergeben.*

Es erfreut und erbaut zugleich, nach dieser Fülle von Teilarbeit Barker Fairleys[91] schmales aber gehaltreiches Buch auszukosten, eine Reihe von Vorlesungen, die für die Goethe-Feier in Bryn Mawr ausgearbeitet wurde. Hier wird das Ganze des *Faust* gefaßt, in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit. Fairley schreibt mit feinem Empfinden und unterscheidendem Wahrnehmungsvermögen für Sinn und Sprache. Seine gut

hoch gewölbtem Bogen. Die Heidelberger Landschaft im Leben und Dichten Goethes und Marianne von Willemers", Monatshefte 41, 1949. G. M. Mertens, „A psychoanalytical Interpretation of a Dream of Marianne Willemer" (*Als ich auf dem Euphrat schiffte*), Monatshefte 41, 1949. A. G. Scott, „'Das Myrthenreis'. An unpublished poem of M. v. W." (an ihre Stieftochter Rosette), GR 26, 1952. Dieselbe, „A new Goethe Letter" (an Marianne; erschlossen aus einem Brief Wilhelms an Natalien in den *Wanderjahren*), GR 24, 1949. H. Rehder, „Die Kraniche des Ibykus: The Genesis of a Poem" (Goethes Anteil daran), JEGP 48, 1949. H. Steinhauer, „Wie Äuglein schön" (im Gedicht *Gefunden*; Äuglein-Nelken, wie im französischen œillet), JEGP 48, 1949.

[88] „Goethes früheste Balladen", JEGP 48, 1949. Derselbe, „Goethes Balladen", Monatshefte 45, 1953.

[89] „Zur Mignon-Ballade", Monatshefte 41, 1949 und Euph. 45, 1950. Herman Meyer, „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im 'Wilhelm Meister'", Euph. 46, 1952. Vgl. auch die weitere Kontroverse, Euph. 47, 1953.

[90] Zuerst von Karl Viëtor in PMLA 59, 1944. In überarbeiteter Fassung in seinem „Geist und Form", Bern, 1952, dort auch die weitere Literatur.

[91] Barker Fairley, „Goethe's 'Faust'. Six Essays", Oxford, 1953.

abgewogenen Ansichten verleihen seinem Urteil Gehalt und Gestalt. Daß er den naiven Optimismus des 19. Jahrhunderts vermeidet, will nicht heißen, daß er sich einen Goethe zum Bilde unserer heutigen existentiellen „Angst" geschaffen hat. Bei seiner Bewunderung für Dilthey und Simmel hat es Fairley verstanden, das Beste des englischen Kulturerbes mit dem Wertvollsten aus der Kultur seines Forschungsgebietes zu verbinden. Doch gewiß eine fruchtbarere und schmeichelhaftere Art, eine fremde Sprache und Literatur zu studieren, als die schlichte Nachahmung ausländischer Methoden. Dieselbe urbane Wissenschaft ist auch in Victor Langes Arbeiten zu spüren. Schon der Titel seines letzten Aufsatzes über Goethes Romankunst erinnert an Percy Lubbocks „The Craft of Fiction" und deutet auf eine Synthese deutscher und englischer Tradition, die sich hier vollzogen hat[92]. Auch Stuart Atkins betont Goethes „craftsmanship", wenn er die Jugendbriefe aus Leipzig als Vorbereitung zu der fertigen Kunst des Briefromans, *Werthers*, auffaßt[93]. Dieses Hervorheben der „craft" bedeutet wohlgemerkt keine Herabsetzung von Goethes Schöpferkraft, die Bewertung seines Könnens keine Herabwürdigung seiner Kunst. Und Henry C. Hatfield[94], Viëtors Nachfolger in Harvard, wenn er aus weiter Vogelschau nicht nur die ideengeschichtliche Stellung Goethes in der Entwicklung des europäischen Romans bespricht, sondern auch seines künstlerischen Schaffens gedenkt, scheint gleiche Wege betreten zu wollen. Es sind also, trotz Henri Peyres Zweifeln, doch schon ernste Ansätze vorhanden, die auf die Heranbildung einer selbständigen einheimischen Germanistik hinweisen.

## Nachtrag.

„Southwest Goethe Festival. A Collection of Nine Papers", ed. by Gilbert J. Jordan, Un. Press, Dallas, 1949. — Diese anregende kleine Schrift ist mir erst nach dem Abschluß meines Referats zugänglich geworden, und ich muß mich auf eine kurze Inhaltsangabe beschränken. Die lebhafte und lehrreiche Einführung „Goethe today and tomorrow" stammt von B. Q. Morgan. H. T. David schildert Goethes allgemeine Stellung zur Musik. Carl Hammer prüft aufs neue den Einfluß von Rousseau auf die *Wanderjahre* und findet ihn größer, als gemeinhin angenommen wird. E. A. Albrecht faßt sehr treffend den Stand der amerikanischen Goethe-Forschung bis 1949 zusammen. M. E. Fehlau versteht unter Goethes „Dark Angel" seinen dämonischen Genius. G. B. Nance treibt ein geniales Wortspiel mit dem Namen Faustus, dem zuletzt doch das Glück beschieden ist. R. T. Clarke untersucht die zweideutige psychologische Grundlage der Frauengestalten in den *Lehrjahren*. W. A. Willibrand wägt den ausländischen Einfluß auf Goethes Entwicklung sorgfältig ab. Zum Schluß erzählt B. Q. Morgan noch einmal die fesselnde Geschichte von Goethes Aufnahme in England. Alle Beiträge sind gut geschrieben und dokumentiert und bieten eine Fülle von wohlerwogenen Schlüssen, die dem Herausgeber alle Ehre machen.

Nur aus zweiter Hand (aus einer Rezension in Germanic Quarterly 1952) kenne ich: „Essays on German Language in honour of Th. B. Hewitt", ed. by A. Pfeffer, Buffalo, 1952.

[92] „Goethe's Craft of Fiction", PEGS 22, 1953.
[93] „The Apprentice Novelist", loc. cit., MLQ 10, 1949.
[94] „Realism in the German Novel", CL 3, 1951.

# Besprechungen.

## Ernst Alker, Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. 2 Bände. Stuttgart 1950, Cotta. 453; 521 S.

Eine Literaturgeschichte, auch wenn sie wie diese nur etwa 100 Jahre überblickt, wird in Einzelheiten stets den Widerspruch der Fachgenossen hervorrufen, denn der Verfasser kann unmöglich mit den zahlreichen Spezialisten des betreffenden Gebietes wetteifern, und schon der Zwang zur Kürze führt leicht zu Widersprüchen, mißverständlichen Behauptungen und problematischen Wertungen. Ich gebe zunächst, ohne mich in eine Erörterung einzulassen, dafür einige Beispiele. Wenn man den in der Restaurationsepoche geführten Kampf zwischen „Poesie" und Prosa kennt, verblüfft folgende Bemerkung: „Das starke Interesse der Schriftsteller der Zeit an der Novelle ist bezeichnend für den unterirdischen Einfluß Platens und der Plateniden" (I, 257). Noch geheimnisvoller sind manchmal die Bemerkungen über einzelne Dichterpersönlichkeiten: „Kellers Wesen gibt viele Rätsel auf; ihre gründlichste und letzte Lösung ist vielleicht Aufgabe biologischer Betrachtungsweise, die in ihm einen nahen Verwandten der Tolstoj und Gontscharow erblickt" (II, 19). „Peregrinas Bild, tief in Mörikes Seele eingeätzt durch den Schmerz ewiger Trennung, hat ihn nachmals nie wieder eines Weibes richtig froh werden lassen" (I, 298/99). Über den Thomas Mann des *Joseph*-Romans: „Man gewinnt den Eindruck, daß nun das romanische Bluterbe der brasilianischen Großmutter das Übergewicht über die früher herrschende germanische Komponente bekommen hat" (II, 346). Noch deutlicher beeinflußt das Blut der brasilianischen Großmutter Heinrich Manns Stilideal (II, 373). Merkwürdig und unerklärlich ist dagegen die „fast chemische Feindschaft zwischen Barockgeist und Romantik" (I, 135), die der Verfasser in den Alpenländern beobachtet, unerklärlich vielleicht deshalb, weil beide Epochen bei entsprechender Großzügigkeit mit dem „Surrealismus" in Verbindung gebracht werden könnten (s. u.).

Von den zahlreichen Widersprüchen sei hier nur einer genannt. I, 412 heißt es von dem Dichterkreis in München: „Beiträge zum Übersetzungsschrifttum von dieser Seite sind nicht sehr häufig", I, 428 über Heyse: „Fleißige Übersetzertätigkeit ist entsprechend den ungeschriebenen Richtlinien für führende Angehörige der Münchner Dichterschule vorhanden". Sachlich steckt in dem Widerspruch eine Wahrheit, aber darf man sie so unlogisch zum Ausdruck bringen? Darf man ohne nähere Begründung behaupten: Hebbels „nächster Verwandter ist Grillparzer" (II, 119)? Entbehren Storms „späte Versuche zu männlicher Kunst und großer Form . . . wirklicher Überzeugungskraft" (II, 61)? Ist Hebbels *Gyges und sein Ring* „die bühnengemäßeste Arbeit des Dichters" (II, 129)? Ist *Der Turm* „das einzige wirkliche Drama Hofmannsthals" (II, 282)? Darf man behaupten: „In gewissem Sinn zeigt Fontane Menschenhülsen, keine Menschen" (II, 60)? Wem ist in Thomas Manns *Vertauschten Köpfen* die „Schwerflüssigkeit der Diktion" (II, 347) aufgefallen? Solche Fragen ließen sich fortsetzen, und sie sollen nur zum Bewußtsein bringen, wie schwer es ist, im Verlauf einer knappen und dialektisch bewegten Darstellung das treffende Wort zu finden. Und das muß der Spezialist verlangen. Denn obwohl wir uns von der Naturwissenschaft entfernt zu haben glauben, legt auch die heutige Literaturwissenschaft ihre Gegenstände auf die Milligrammwage.

Das Ergebnis dieser Entwicklung ist eine latente Mißachtung derartiger Darstellungen in Fachkreisen; ja, die Schriftsteller auf diesem Gebiet nehmen ihre Aufgabe oft selbst nicht mehr ganz ernst. Auch das vorliegende Buch zeigt manche Spuren solcher Resignation. Es soll daher im Folgenden die Einzelkritik so weit als möglich ausgeschaltet und das Alkersche Werk in seinem Zentrum, als der Versuch einer großen Überschau, gewürdigt werden, mit der Absicht, die eigentümlichen und notwendigen Maßstäbe der Literaturgeschichtschreibung wieder stärker zum Bewußtsein zu bringen.

Hält man Alkers Werk neben die vergleichbaren Versuche von Hugo Bieber[1] und Herbert Cysarz[2], so machen wir eine Beobachtung, die für die Generation des Verfassers symptomatische Bedeutung haben dürfte: die anspruchsvollen, oft lapidaren Kapitelüberschriften, z.B. „Kothurn und Modernität" (Cysarz), „Das Selbstgefühl des jungen Jahrhunderts" (Bieber), sind verschwunden. Es heißt wieder ganz schlicht: „Die österreichische Dichtung im Vormärz", oder ähnlich. Das Streben nach unergründlicher Tiefe, die Jagd nach allseitigen Bezügen und Querverbindungen, die snobbistische Flucht vor dem Nächstliegenden ist trotz einiger geheimnisreicher Reste verschwunden. Alker stellt sich die schlichte Aufgabe, von der einzelnen Periode, von der einzelnen Dichterpersönlichkeit, von der einzelnen Dichtung einen treffenden, lebendigen und möglichst klaren Begriff zu vermitteln. Er „charakterisiert" wieder mit Geschick, ja mit Passion, wenn auch das Vorbild Gundolfs zu einer Modernisierung der sprachlichen Mittel angeregt hat. Hauff z.B. ist der „gehobene Ganghofer seiner Zeit" (I, 314), Geibel der „Beamte der Form" (I, 426), Bachofen „ein Ausländer des Daseins" (II, 109), Nietzsche ein „Tamerlan der Seele" (II, 141). Solche Formulierungen sind oft nur die Gipfelung eines glanzvollen Dichterporträts, aber auch das Wesen einzelner Werke oder ganzer Stilrichtungen vermag der Verfasser scharf zu sehen und knapp zu umreißen. Zum Beispiel: „*Die versunkene Glocke* zeigte sehr deutlich, daß Gerhart Hauptmann den hohen Stil noch nicht meisterte. Was er mit dieser repetierten Johannes Vockerath-Angelegenheit gab, war opernhaft gesteigerte Epigonik voll von unterbewußten Zitaten und verziert mit einigen elbischen Wesen aus Grimms 'Deutscher Mythologie', überzuckerte Süßlichkeit einer unklaren, letztlich frostigen Allegorie, versetzt mit einigen naturalistisch-herben Zutaten, doch vertieft durch das wahrhaft berückende Bild der Riesengebirgslandschaft . . ." (II, 263/4). Es sei, um die Unbefangenheit dieser nur zum Teil zitierten Einzelinterpretation zu kennzeichnen, hinzugefügt, daß Gerhart Hauptmann für den Verfasser einer „der bedeutendsten Dichter überhaupt" ist (II, 268). Der Impressionismus wird unter anderem in folgender Weise beschrieben: „Die Beobachtung ist überschärft, sie wendet sich mehr der Einzelheit als dem Ganzen zu (daher stärkere Herausarbeitung sprachlicher Feinheiten); der Gesamteindruck, die Stimmung und Atmosphäre sind wichtiger als die Massigkeit langatmiger, peinlicher und pseudowissenschaftlicher Beschreibungen. Gemessen am Naturalismus ist der Impressionismus aufgelockerter, musikalischer, farbiger, schwebender. Er bevorzugt weniger den umfangreichen Roman und das breite Umweltdrama voll Zustandsschilderungen als kleine Formen wie Skizze, Novelle und Einakter . . ." (II, 233).

Man darf trotz der gelegentlich hervortretenden Neigung zu einer salopp übertreibenden Ausdrucksweise sagen, daß der Verfasser der ersten und vielleicht wichtigsten Aufgabe der Geschichtschreibung, nämlich der Erfassung und Vergegenwärtigung der einzelnen Phänomene in hohem Maße gerecht wird, und zwar sowohl in psychologischer wie in stilistischer Hinsicht.

Die zweite Aufgabe, der der Geschichtschreiber notwendigerweise genügen muß, ist eine sinngemäße Anordnung des Stoffes. Wenn ein bedeutender Dichter zu behandeln ist, gibt der Verfasser im allgemeinen zuerst eine Gesamtcharakteristik, dann einige biographische Angaben, schließlich eine Beschreibung der wichtigsten Werke. Bei Größen zweiten und dritten Ranges wird das Biographische meistens weggelassen; trotzdem liegt in diesem Verfahren die Gefahr einer allzustarken Akzentuierung des einzelnen Dichters. Offensichtlich bemüht sich der Verfasser ihr entgegenzuwirken, denn er schickt jedem seiner neun Kapitel einen allgemein gehaltenen Abschnitt voraus und teilt das Kapitel selbst nach gattungsgeschichtlichen Gesichtspunkten in drei Abschnitte ein: Lyriker, Erzähler, Dramatiker. (Die Reihenfolge wechselt sinnvoll je nach dem Schwerpunkt des Kapitels.) Daraus folgt, daß nach der Gesamtcharakteristik eines Dichters und nach den biographischen Angaben vorläufig nur die Werke in einer Gattung

[1] Der Kampf um die Tradition, die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880, Epochen der deutschen Literatur V, Stuttgart 1928.

[2] Von Schiller zu Nietzsche, Hauptfragen der Dichtungs- und Bildungsgeschichte des jüngsten Zeitalters, Halle a. S. 1928.

folgen. Solche Nachteile sind bei jeder Anordnung unvermeidlich; aber man könnte dann auch erwarten, daß das Einteilungsprinzip, in diesem Fall die gattungsgeschichtliche Betrachtung, eine wesentliche Rolle spielt. Doch das ist kaum der Fall. Über das Auf und Ab der lyrischen Versformen und Dichtarten, über den Kampf zwischen dem aufsteigenden Prosaroman und der sehr kräftigen versepischen Restauration, über den Gestaltwechsel der Novelle und des Dramas oder gar über den jeweiligen Bestand der lyrischen, epischen und dramatischen Sprache erfahren wir wenig Zusammenfassendes. Der Verfasser bleibt im Ganzen doch bei der Charakterisierung der einzelnen Dichter und Dichtungen stehen. Das ist aus seiner wenig abstrahierenden Sehart, vielleicht auch aus dem Wesen des wenig gebundenen Jahrhunderts zu erklären. Warum dann aber die gattungsgeschichtliche Einteilung?

Auch der Aufbau des ganzen Buches, die Folge der Kapitel, erregt Bedenken. Der Verfasser ist, wie einige Zitate bereits andeuten konnten, der ethnologischen Betrachtungsweise Nadlers u.a. sehr verpflichtet. Er versucht, ihre wertvolleren Bestandteile, z.B. die Aufmerksamkeit auf den westlich-östlichen oder nördlich-südlichen Gegensatz, zu erhalten und mit einer wenn auch nur eingeschränkt gültigen (s.u.) Zeitgliederung zu versöhnen. Das ist gewiß eine ernst zu nehmende, aber auch eine überaus schwierige Aufgabe. Zeitgemäß, aber wenig glücklich ist die Lösung, allein der österreichischen Dichtung zwei besondere Kapitel einzuräumen (2. Kapitel, „Die österreichische Dichtung im Vormärz" und 8. Kapitel, „Das österreichische Schrifttum in der Zeit Franz Josephs I."). Österreich ist bis 1866 mit Deutschland, besonders mit Süddeutschland, eng verbunden, nicht nur politisch und militärisch. Hätte die Schweiz nicht viel eher Anspruch auf eine Sonderbehandlung? Und innerhalb des deutschen Bundes hatten neben Österreich auch Schwaben, die katholischen Rheinlande, Westfalen usw. eine gewisse Sonderstellung. Der Schnitt, der durch die Österreich-Kapitel vollzogen wird, führt gerade im nichtpreußischen oder muß-preußischen Raum zu einer Verkennung geistiger Zusammenhänge. Alker empfindet im Einzelnen zu fein, um sie nicht zu spüren. Welchen Sinn hat es aber, bei einem so ausgesprochen schwäbischen Dichter wie Mörike von „seelischem Österreichertum" zu sprechen (I, 303)? Ist es dann nicht immer noch richtiger, mit dem übergeordneten, von Alker abgelehnten (I, 131) kulturgeschichtlichen Begriffe des Biedermeier zu arbeiten? Denn auch mit andern Landschaften ist die konservative und übernationale Kultur Österreichs aus jeweils leicht einzusehenden Gründen geistig verbunden. In dem Bereich der „Modernen Literatur" (9. Kapitel: 1880—1918 und darüber hinaus), den der Verfasser am besten zu kennen scheint, wird auf ein besonderes Kapitel über die österreichische Literatur verzichtet.

Allerdings ist die Differenzierung am Anfang und in der Mitte des Werkes überhaupt stärker als an seinem Ende. Der Beginn des modernen Formalismus (Platen, Rückert usw.) findet in dem 3. Kapitel („Ästheten") eine zusammenhängende und überzeugende Darstellung. Vielleicht hätte der dialektische Bezug zum 1. Kapitel („Das junge Deutschland") schon in der Anordnung der Kapitel stärker betont werden können, denn das erste Österreich-Kapitel, das sich jetzt dazwischenschiebt, handelt ja von einer älteren Kultursubstanz. Der Versuch, diese Substanz nach dem Sturze Napoleons wiederherzustellen, eröffnet und überschattet das gesamte „Jahrhundert", das ja meist von 1815—1918 angesetzt wird. Die alle Gebiete umfassende Restauration bildet erst die Voraussetzung zum ästhetenhaften Ausweichen oder zu einer tendenz-literarischen Opposition, die aber, wie der Verfasser mit Recht bemerkt, wiederum nicht nur politische Ziele hat (I, 37). Alker findet mit Recht im ganzen Jahrhundert Nachzügler des jungen Deutschland. Trotzdem ist es irreführend, die Junghegelianer, die die Tendenzliteratur der Jungdeutschen, überhaupt ihren oberflächlichen Revolutionsversuch, abgelehnt haben, dem Begriff „Junges Deutschland" unterzuordnen. Denn auf diesem Weg wird einer der Gründe für den Niedergang des jungdeutschen Einflusses und für den Aufstieg des eigentlichen Realismus verschleiert. So kommt es dann auch zu höchst problematischen Äußerungen über das Verhältnis von Philosophie und Dichtung in den verschiedenen Phasen der Entwicklung: „Der ältere Realismus [vor 1848] stand ihr [der Philosophie] wenigstens nicht gleichgültig gegenüber. Der jüngere kümmerte sich

jedoch im allgemeinen kaum mehr um sie — und wenn er es tat, schloß er sich vorwiegend an die Denker der vorigen Generation an" (II, 13). Wenn man von der letzten Einschränkung, die durch die Umdeutung der klassischen Philosophie zweifelhaft wird, absieht, so darf man behaupten: das Gegenteil ist eher richtig. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt Gotthelf mit Keller, Grabbe mit Hebbel, ja selbst Annette von Droste-Hülshoff oder Mörike mit Storm. Übrigens wird bei Hebbel insofern eine Ausnahme gemacht, als er der Aufnahme in das Kapitel „Der Kampf um den Mythos" (s.u.) für würdig gehalten wird; aber eine philosophische Weltanschauung als solche darf es nicht sein.

Nicht als ob der Verfasser für die Korrelation zwischen Stil und Weltanschauung überhaupt blind wäre. Er nimmt sie sonst sehr ernst. Aber er behauptet, der Realismus des 19. Jahrhunderts sei nicht „als Funktion einer einzigen geisteswissenschaftlichen Tatsache und als Ausdruck ihrer Modalitäten deutbar" (I, 309). Ein Grund für diese Inkonsequenz liegt in dem schon erwähnten Verzicht auf eine besondere Bezeichnung für die Restaurations- oder Biedermeierdichter. Auch traditionsgebundene und jenseitsgläubige Meister werden in verwirrender Weise zu Realisten umstilisiert. *Maler Nolten* ist ein realistischer Roman, weil es das „Zeichen jedes tieferen Realismus" ist, das Dasein „supranaturalistischer Mächte" anzuerkennen (I, 300). „Niemand erfüllt den Begriff 'poetischer Realismus' so vollkommen wie Mörike, er steht — noch bevor der poetische Realismus voll ausgebildet war — gleichsam in dessen Mittelpunkt" (I, 298). Mörike kommt bei A. zwischen Otto Ludwig und Hermann Kurz, die doch ganz anderen Wesens waren, zu stehen. Ähnlich werden Gotthelf und Droste-Hülshoff schon als Erfüllung des Realismus betrachtet. Infolgedessen bedeutet der spätere, gänzlich säkularisierte Realismus einen Abstieg. Über Storm und Fontane wurden bereits abwertende Urteile zitiert. Keller war „zu groß" für den „bürgerlichen" Realismus. Trotzdem wird auch hier vor einer Überschätzung gewarnt: „Mit dem durch Jahrtausende greifenden, vom Mythos bis zum Sozialismus reichenden Riesen Gotthelf läßt sich Keller so wenig vergleichen wie Stifter . . ."; „Er blieb neunzehntes Jahrhundert" (II, 18/19).

Während man also sonst, sogar in der russisch besetzten Zone, den realistischen Dichtern wieder voll gerecht zu werden versucht, herrscht in diesem aus der Schweiz kommenden Buch noch ganz das alte Ressentiment gegen das von Nietzsche gerichtete, hoffnungslos spießige „Bürgerjahrhundert". Wir wundern uns zunächst, aber das 7. Kapitel „Der Kampf um den Mythos" (Hebbel, Wagner, Nietzsche, Spitteler u.a.) und die Beurteilung der modernen Literatur bringen die Erklärung. A. nimmt die Bemühung um einen neuen Mythos, obwohl ihm das Scheitern der einzelnen Heilsstifter nicht verborgen bleibt, überaus ernst, und zwar, wie es scheint, auf psychoanalytischer Grundlage. Er verkennt die Gefahren eines einseitigen Irrationalismus und der Triebentfesselung nicht, zieht sogar eine einleuchtende Querverbindung zwischen Freud und Hitler (II, 237); trotzdem mißtraut er hellen, besonnenen oder gar humoristischen Schriftstellern wie Keller, Fontane und Thomas Mann zutiefst. Auch das Lustspiel wird überall, sogar in Österreich, stiefmütterlich behandelt. (Vgl. z.B. die Beurteilung Bauernfelds I, 169 oder des *Schwierigen* II, 282.) Alkers eigentliches Ideal, an dem er alles mißt, ist der „Surrealismus". Er wird, wie schon aus früheren Arbeiten des Verfassers ersichtlich ist, überaus weit gefaßt. Der frühe Realismus, die österreichische Barocktradition, die Neuromantik, der Expressionismus (der nur noch gestreift wird) haben ihn als heimliches Ziel, während die bürgerlichen Realisten und die programmatischen Naturalisten eine Hemmung bedeuten. Diesseitsfreudigkeit, Zeitgebundenheit, Vernünftigkeit, Heiterkeit — all das führt am Wesen der Dichtung vorbei. Auf die archaischen Bewußtseinsschichten, auf die magische Beschwörung, auf das Vorprotestantische oder gar Vorchristliche, auf das „Tellurische" kommt es an. Gotthelf selbst hat sehr richtig, auch seine eigene re-aktionäre Erscheinung andeutungsweise bezeichnend, gesagt: *Es schwebt über jeglichem der Zeitgeist, der die Krankheit mit sich führt oder die Krankheit selbst ist* (*Geld und Geist*). Für A. ist der Schweizer ein „urweltlicher Erzähler" (I, 277). Auch moderne Dichter werden am Archaischen gemessen. Hauptmann z.B. gestaltet zu seinem Ruhme

im *Fuhrmann Henschel* ein „steinzeithaftes Grauen" (II, 264/65). Ausdrücklich wird behauptet: „Es gibt Menschen, die außerhalb ihrer Zeit leben" (I, 280). Nun verstehen wir, warum die historischen Kategorien überall verschwimmen, nicht nur in der Moderne, die ja in der Tat unerhört diskontinuierlich und daher kaum zu ordnen ist, sondern auch in der noch leidlich geordneten Welt des „Bürgerjahrhunderts".

Wir haben im Bisherigen wiederholt das Problem der Wertung berührt. Ihm muß sich der Literaturgeschichtschreiber unweigerlich stellen; denn wenn er auch jede direkte Wertung vermeiden wollte, so wertet er doch indirekt durch die Auswahl aus dem Stoff, der zumal in dieser Epoche unermeßlich ist, und durch den Raum, den er ihm gewährt. Vielleicht sollte man sich mehr bewußt werden, daß eben in diesem Zwang zugleich die höchste Möglichkeit und Verantwortung des weite Zeiträume überblickenden Literarhistorikers liegt. Der Verfasser entzieht sich der Aufgabe, die überlieferten Werturteile zu überprüfen, nicht, auch in positiver Hinsicht. Mit besonderer Energie weist er auf Wilhelm Meinhold, den Verfasser der *Bernsteinhexe*, hin; er stellt ihn neben Gotthelf (I, 277ff.). Weniger enthusiastische aber oft ernstlich zu erwägende Hinweise auf verachtete oder unbekannte Autoren durchziehen das ganze Buch. Es empfiehlt sich dringend, solche Anregungen aufzunehmen und zu prüfen, denn es wäre bei einer so wenig entfernten Zeit zweifellos ganz ungerecht, sich auf den traditionellen Kanon zu verlassen.

Aber ob es empfehlenswert ist, so viele Autoren — es dürften fast tausend sein — einzeln zu charakterisieren? Man gerät dadurch ganz von selbst ins Kompilatorische, wird von fremden Urteilen abhängig und vernachlässigt die eigentlichen Dichter wohl doch mehr als notwendig ist. So bleiben z.B. für Stifter nur fünf Seiten, für Kafka nur eine einzige. Es ist gewiß verdienstlich, wenn von A. gegen den „Kafka-boom" Widerstand geleistet wird; aber geht das nicht zu weit? Und darf man dann Schriftstellern wie Ricarda Huch den vierfachen Raum gewähren? In der Frage der kleinen Schriftsteller ist der Verfasser von Anfang an wenig konsequent. Er ist, wie wir zur Genüge gesehen haben, ganz und gar kein Repräsentant eines strengen Historismus. Er weiß genau, daß die Kleinen in der Dichtung „vereinzelt so gut wie nichts bedeuten" (I, 309), daß sie nur symptomatische Bedeutung haben. Aber muß man sie dann im Einzelmarsch vorführen, darf man keine Summen geben? Könnte ihre geistes-, gesellschafts- und gattungsgeschichtliche Bedeutung nicht gerade durch ein summarisches Verfahren besser vergegenwärtigt werden? Der Verfasser hält in mancher Beziehung eine glückliche Mitte zwischen Nadlers volkhafter, wenig musischer und Gundolfs allzu wählerischer Literaturgeschichtschreibung; doch in der Auswahlfrage steht er wohl allzu sehr in der Tradition Nadlers und des Wiener Polyhistorismus. Indessen sei die gelehrte Leistung als solche, die im letzten großen Kapitel besonders selbständig sein dürfte, ausdrücklich hervorgehoben. Auch muß anerkannt werden, daß nur auf diese Weise jede Abstraktion vermieden und der enzyklopädische Zweck des Werkes erreicht werden konnte. Das Namenverzeichnis umfaßt 25 Seiten!

Der höhere Wert des Buches, der durch problematische Gruppierungen und Perspektiven nicht zerstört wird, liegt in der zuvor gerühmten, mit intuitiver Kraft gewonnenen Erkenntnis einzelner oft wesentlicher Phänomene. Dieser Wert würde in der zweiten Auflage und in dem angekündigten Fortsetzungsbande (II, 487) reiner als in diesem Übergangswerke hervortreten, wenn sich der Verfasser entschließen könnte, die Grundlagen und Methoden seiner Literaturgeschichtschreibung zu überprüfen.

Marburg (Lahn) Friedrich Sengle

**Theodor Fontane,** Briefe an Georg Friedlaender. Herausgegeben und erläutert von Kurt Schreinert. Heidelberg (1954), Quelle & Meyer. XXIII, 400 S., 3 Tafelbeilagen.

Fontane war bekanntlich ein passionierter Briefschreiber, ein in Deutschland verhältnismäßig seltener Fall, der sicher, so wie seine Vorliebe für Causerie, mit seiner südfranzösischen Abstammung zusammenhing. Seine Briefe sind fast niemals bloße Mitteilungen, sondern ergehen sich sichtlich con amore und mit bewußter Kunst in allgemeinen Betrachtungen und Schilderungen, Anekdoten, Verteidigungen und Angriffen, Lob und Tadel. Obgleich kaum je mit dem Gedanken an spätere Veröffentlichung abgefaßt, sind sie einer solchen fast immer würdig.

Der schon recht stattliche Schatz gedruckter Fontane-Briefe erhält durch den vorstehenden, von Kurt Schreinert in vorbildlicher Weise herausgegebenen Band eine sehr wertvolle und willkommene Bereicherung. Daß es Briefe nur aus den letzten vierzehn Jahren seines Lebens sind, schmälert ihre Bedeutung mit nichten. Steht doch der alte Fontane bei aller körperlichen Anfälligkeit, von der auch in diesen Briefen viel die Rede ist, geistig und künstlerisch ganz auf der Höhe, und es gilt von ihm selber, was er in seinen Kindheitserinnerungen von seinem Vater sagt: *Wie er zuletzt war, so war er eigentlich.*

Der Adressat der 276 Briefe des vorzüglich ausgestatteten Bandes, der Amtsgerichtsrat Georg Friedlaender in Schmiedeberg (1843 bis 1914), ist den Kennern Fontanes kein Unbekannter. In Fontanes Briefen an seine Frau und seine Tochter ist des öfteren von ihm die Rede, und in der 1909 erschienenen zweiten Sammlung von Fontane-Briefen sind neunzehn, an andern verstreuten Stellen noch etwa ein Dutzend Briefe an Friedlaender veröffentlicht, alle jedoch in mehr oder minder gekürzten und bearbeiteten Fassungen, zum Teil mit verschlüsselten Namen. Friedlaender stammte aus einer Altberliner, ursprünglich jüdischen Familie, aus der bereits mehrere hohe Staatsbeamte und bedeutende Gelehrte und Kunstkenner hervorgegangen waren. Er hat sich auch gelegentlich als Schriftsteller und Vortragender betätigt. Seine durch Fontanes Vermittlung zum Druck gelangten Erinnerungen an den Krieg von 1870/71, den er mit Auszeichnung mitgemacht hatte, erregten durch ein paar harmlos-freimütige Äußerungen in bornierten Militärkreisen solchen Anstoß, daß er sich vor einem Ehrengericht zu verantworten hatte, ein Vorfall, in dem Fontane mit Recht ein empörendes Symptom der Überspannung des preußischen Militarismus erblickte. Die beiden Männer hatten sich im Juli 1884 bei einem Ferienaufenthalt Fontanes in Krummhübel kennen und schätzen gelernt und sind dann fast alljährlich auf Sommerreisen, auch außerhalb von Schlesien, zusammengetroffen, im übrigen durch einen lebhaften Briefwechsel in ständiger Verbindung geblieben. Leider sind Friedlaenders Briefe restlos zugrunde gegangen, was umso mehr zu beklagen ist, als sie großenteils von Fontane mit Randbemerkungen versehen waren. Sie müssen aber auch an sich reizvoll, jedenfalls nach Fontanes Geschmack gewesen sein. Friedlaenders Gesichtskreis war zwar im wesentlichen auf seine engere schlesische Umgebung beschränkt; aber innerhalb dieser Welt bewegte er sich, wie Fontane einmal schreibt, mit vollendeter Meisterschaft. Seine meist sehr ausführlichen, mit Anekdoten und Klatsch gewürzten Schilderungen der in vieler Hinsicht sonderbaren Menschen und Verhältnisse im Hirschberger Tal wurden für den immer stoffhungrigen Fontane eine wertvolle Fundgrube, aus der er nachweislich des öfteren geschöpft hat.

Fontanes eigene Briefe sind dank der pietätvollen Fürsorge von Friedlaenders Tochter, die leider während des auf ihren Wunsch erfolgten Drucks verstorben ist, aber den Herausgeber noch mit wertvollen Aufschlüssen unterstützen konnte, vollzählig erhalten und auch ungekürzt und unkastriert abgedruckt. Obgleich es sich um kein eigentlich intimes Freundschaftsverhältnis handelte — die stereotype Anrede *Hochgeehrter Herr* wird nur selten durch den Zusatz *und Freund* ergänzt —, spricht sich Fontane in ihnen überall mit rückhaltloser Offenheit, oft mit schneidender Schärfe oder in saloppem *Bummelton* über alle ihn bewegenden Angelegenheiten aus, besonders über die politischen und sozialen Fragen der achtziger und neunziger Jahre,

die ihm vielfach Anlaß zu Sorge, Unwillen, Spott, ja zu schwerem Pessimismus gaben. Er hatte damals schon das sichere Gefühl, daß trotz des äußeren Glanzes *die ganze gepriesene Herrlichkeit furchtbar viel zu wünschen übrig läßt*, ja *das ganze Haus wackelt.* Dem ehemals so von ihm geliebten Adel spricht er aufs entschiedenste jede Existenzberechtigung ab; *selbst die Klugen (und wie selten sind diese) sind grenzenlos borniert.* An brutalem Egoismus und Schlechtigkeit werden sie nur noch von den *schweifwedelnden Pfaffen* übertroffen. Neben der Politik kommen auch Literatur und Kunst nicht zu kurz; es fallen wertvolle Urteile über anerkannte und umstrittene Größen der Zeit, wie Wildenbruch, Heinrich Seidel, Heyse, Storm, Scheffel, Holtei, Julius Wolf, Paul Lindau, Menzel, Pietsch, Gerhart Hauptmann. Überall zeigt sich Fontanes echt humane Vorurteilslosigkeit, seine Aufgeschlossenheit gegen neue Kräfte, seine Fähigkeit, Echtes von Unechtem zu unterscheiden. Dieser Fünfundsiebzigjährige, der bis zuletzt noch mit Federkielen schrieb, erklärt doch unumwunden: *Mein Haß gegen alles, was die neue Zeit aufhält, ist in beständigem Wachsen, und die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß dem Sieg des Neuen eine furchtbare Schlacht vorhergehen muß, kann mich nicht abhalten, diesen Sieg zu wünschen.*

Infolge des Fehlens der Gegenbriefe bedurften die Fontaneschen vieler erklärender Anmerkungen. Schreinert hat diese unter den heutigen Bibliotheksverhältnissen besonders schwierige Aufgabe aufs vollkommenste gelöst und nicht nur alle sachlichen und persönlichen Bezüge nahezu restlos aufgeklärt, sondern darüber hinaus noch viele wertvolle Hinweise auf parallele oder auch widersprechende Äußerungen in den Werken oder andern Briefen Fontanes gegeben. Die ausführliche Einleitung gibt eine glänzende Charakteristik von Fontanes Briefstil und der ihm zugrunde liegenden Welt- und Lebensanschauung. Unter den Bildbeigaben erfreuen besonders eine bisher nicht reproduzierte Zeichnung des Menzelschülers Fritz Werner, die Fontane im ordengeschmückten Frack bei Gelegenheit der Einweihung des Denkmals der Königin Luise im Berliner Tiergarten (1890) darstellt, und eine Vorstudie Max Liebermanns zu seinem bekannten Fontane-Porträt (1896).

Genf Eduard Berend

## Redaktionelles Schlußwort zum Thema:

## Anna Ovena Hoyers, Hans Joachim Schoeps, Euphorion und Zeitschrift für deutsche Philologie.

In einer „Redaktionellen Erklärung", die den Jahrgang 1953 dieser Zeitschrift endigte (Euphorion 47, S. 498—500), hat einiges weniger Erfreuliche als Notwendige zur Vor- und Nachgeschichte des Aufsatzes „Anna Ovena Hoyers (1584—1655) und ihre ungedruckten schwedischen Gedichte" von Hans Joachim Schoeps (Euphorion 46, S. 138—148) gesagt werden müssen.

Am 8. 1. 54 verlangte Herr Professor Schoeps von mir den Abdruck einer Erwiderung, die mit heftigen Vorwürfen nicht sparte, obschon der einzige konkrete Einwand, den sie vorzubringen hatte, nicht gegen mich als Herausgeber des Euphorion, sondern gegen Herrn Professor Peuckert als Herausgeber der Zeitschrift für deutsche Philologie gerichtet war. Ich antwortete am 18. 1., ich könne im Euphorion erst dann auf die Sache zurückkommen, wenn die neu hinzugetretene Kontroverse zwischen ihm und Herrn Peuckert über die Genesis des anonymen Zweitdrucks (richtiger: Drittdrucks) seiner Hoyers-Studie in der Zeitschrift für deutsche Philologie (72, S. 159 bis 169) ausgetragen sei. Denn schließlich wollen die Leser eines wissenschaftlichen Fachorgans nicht in jedem Heft mit Bulletins über sämtliche Stadien einer Auseinandersetzung von immerhin begrenzter Bedeutsamkeit unterhalten werden.

Herr Schoeps hat diese keineswegs mißverständliche Antwort als Weigerung ausgelegt und seine Replik, wie ich höre, hektographisch verbreitet. Unterdessen ist im zweiten Heft des laufenden Jahrgangs der Zeitschrift für deutsche Philologie (73, S. 239f.) Herrn Peuckerts langerwartete Stellungnahme kund geworden, so daß nun endlich auch im Euphorion der überfällige Schlußstrich unter die wenig ruhmwürdige, aber unausschöpflich wunderbare Begebenheit gezogen werden kann.

Folgendes geht aus den beiderseitigen Äußerungen der Kontrahenten hervor. „Im Spätjahr 1949" (P.), „vermutlich bereits zwischen 1946 und 1948" (Sch.), hat Herr P. von Herrn Sch. ein Manuskript der Hoyers-Studie in deutscher Fassung empfangen. Es war lediglich „zur Lektüre" gedacht (Sch.); da es die Nebenadresse „Zeitschrift für deutsche Philologie" trug, wurde es „in deren Manuskriptbestand eingereiht" (P.). Der Begleitbrief ist nicht mehr auffindbar, weder im Original (P.) noch in einer etwaigen Kopie (Sch.). Herr P. hat weder den Empfang der Sendung bestätigt noch eine Publikationsabsicht angekündigt (Sch.). Als Herr Sch. mir im Juni 1951 ein zweites Manuskript des Aufsatzes für den Euphorion anbot, war ihm die Geschichte des ersten „längst in Vergessenheit geraten" (Sch.). Als Herr P. im Sommer 1953 das bei ihm befindliche Manuskript zum Druck gab (obwohl der Aufsatz bereits seit geraumer Zeit im Euphorion zu lesen stand), geschah das ohne Wissen des Autors (Sch.), aber auch ohne Wissen des Herausgebers, von wem der Beitrag stammte (P.). Denn der Verfassername, im Manuskript offenbar nicht notiert, ging mit dem oben erwähnten Begleitbrief verloren: entweder auf dem Wege zur Druckerei oder in ihr oder schon vorher durch Schuld der Packer beim Göttinger Umzug (P.). Prompt „nach vollendetem Satz" wurde der Verlust des Namens bemerkt (P.). Versuche, ihn festzustellen, schlugen „mangels Hilfsmittel" fehl (P.). Trotzdem wurde das Imprimatur erteilt, „in der Hoffnung, daß sich das Mißgeschick lösen" werde (P.). Der Autor hat weder Korrek-

turen noch Separata erhalten, vielmehr ganz zufällig, beim Blättern in Zeitschriften, zu seiner „größten Verblüffung" sein illegitimes und ungetauftes Geisteskind entdeckt (Sch.). Das war nach seiner Angabe Mitte Dezember 1953 der Fall, also vor dem Erscheinen meiner „Erklärung" (die erst Ende Dezember herauskam): dennoch kein Grund für ihn, mir den Fund zu vermelden und spontan zu erläutern.

Durfte von einem mit mittlerer Phantasiekraft begabten Euphorion-Herausgeber erwartet werden, daß er diese tragischen Verwicklungen hätte ahnen sollen oder auch nur als möglich annehmen können? Man erspare mir die Antwort. Und man verlange nicht, daß ich die eben referierten Vorgänge geistig nachzuvollziehen imstande bin. Ich genüge der Pflicht, die Leser des Euphorion — heute wie damals — ins Bild zu setzen.

Nach den Darlegungen von Herrn Schoeps ergibt sich, und wenigstens indirekt scheint es jetzt Herr Peuckert zu bestätigen, daß der Abdruck der Hoyers-Studie in der Zeitschrift für deutsche Philologie ohne Kenntnis und ohne Beteiligung des Verfassers erfolgt ist. In diesem Punkte hat meine „Redaktionelle Erklärung" Herrn Schoeps zu Unrecht belastet — allerdings, wie ich nun sehr deutlich hinzufügen möchte, nicht nur auf Grund eines naheliegenden Schlußverfahrens (da wir doch in einem Zeitalter geordneter Verlags- und Urheberrechte zu leben glauben), sondern auch auf Grund der brieflich von Herrn Peuckert eingeholten Auskünfte, die in der „Erklärung" zitiert sind.

Im übrigen habe ich leider nichts zu berichtigen. Bestehn bleibt die Tatsache, daß es nie zu dem Nachdruck in der Zeitschrift für deutsche Philologie gekommen wäre, wenn Herr Schoeps, wie bräuchlich, sein in Göttingen lagerndes Manuskript zu rechter Zeit (spätestens also nach Annahme des Aufsatzes für den Euphorion) zurückgezogen hätte. Bestehn bleibt ferner die Tatsache, daß er der schwedischen Erstpublikation seiner Studie weder bei den Verhandlungen noch im Text der beiden deutschen Fassungen gedacht hat. Seinen eigenen Worten zufolge hat er das eine „vergessen", das andre „versäumt". Worüber beklagt er sich dann?

Herrn Peuckerts redaktionelles Verfahren ist von ihm selber beschrieben worden — weit eindrucksvoller, als es in meiner „Erklärung" geschehen konnte. Ich darf nur bedauern, daß ihm erst nach seiner brieflichen Mitteilung vom Herbst 1953 jene abschließende Rekonstruktion der Ereignisse möglich war, wie sie jetzt in seiner gedruckten Kundgabe vorliegt. Auch hier ist manches unausgesprochen, das Fazit aber unzweifelhaft.

Ich breche ab, obwohl das Thema noch eine Fülle von Aspekten enthält. Debatten über Mißgriffe und Unfälle müssen einmal endigen, um sachlich fruchtbar zu werden. Wir wollen hoffen, daß letztlich nicht Verstimmung, sondern Besinnung aus dem nunmehr abgeschlossenen Disput erwächst und daß er uns die Notwendigkeit der Einigung auf bestimmte Grundregeln wissenschaftlicher Herausgeber- und Autorschaft wieder lebendig vor Augen führt.

Der Herausgeber.

## Geschichte der deutschen Novelle

**von Goethe bis zur Gegenwart**

XII und 528 S., 17×24 cm, Ganzleinen mit Schutzumschlag 36,— DM

Von PROFESSOR DR. JOHANNES KLEIN

Da es bisher keine umfassende Geschichte der Novelle gibt, füllt Professor Dr. Klein mit diesem Werk eine echte Lücke aus.

Nachdem sich der Autor einleitend mit dem Gattungsbegriff dieser literarischen Form beschäftigt, leitet er in lebendiger Darstellung die bedeutenden novellistischen Dichtungen aus den persönlichen, zeit- und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen ab.

Über vierhundert Novellen werden auf diese Weise in die geschichtliche Entwicklung eingebaut, interpretiert und in den meisten Fällen mit tiefer Einfühlung in die Wesensart des Dichters inhaltlich wiedergegeben.

Eine moderne Bibliographie von besonderem Wert, Zeittafeln über das novellistische Schaffen der einzelnen Dichter und über die Erscheinungsjahre der Novellen selbst sowie ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Werke schließen das Buch ab.

*Zu beziehen durch jede Buchhandlung*

**FRANZ STEINER VERLAG GMBH WIESBADEN**

*Am 1. Juli erscheint das 1. Heft von Band VII:*

## Philosophischer Literaturanzeiger

Ein Referateorgan für die Neuerscheinungen der Philosophie und ihrer gesamten Grenzgebiete

Herausgegeben von *Prof. Dr. Ed. May* und *Dr. G. Schischkoff*

Subskriptionspreis für den Band zu 6 Heften 11,20 DM; Einzelpreis des Heftes 2,20 DM

Bei der großen Zahl neuer Werke, die im Bereiche der Philosophie und ihrer Nachbarwissenschaften ständig erscheint, ist es dem an diesen Fragen Interessierten kaum mehr möglich, sich über alles stets auf dem Laufenden zu halten. Andererseits findet seitens der philosophischen Fachblätter das Besprechungswesen meist nur eine recht lückenhafte Pflege.

Um diesem Mangel zu begegnen, hat sich der Philosophische Literaturanzeiger zum Ziel gesetzt, durch ausführliche, inhaltlich vertiefte Referate in vollständiger und systematischer Weise über alle Neuerscheinungen der Philosophie und ihrer Grenzgebiete zu unterrichten.

*Verlangen Sie unverbindlich ein Probeheft vom*

**ERNST REINHARDT VERLAG MÜNCHEN / BASEL**

*Die erste Auflage geht bereits zu Ende*

# Die Künste im technischen Zeitalter

Folge III des Jahrbuches
„GESTALT UND GEDANKE"

Herausgegeben von der Bayerischen
Akademie der Schönen Künste

210 Seiten, 7 Tafeln, 8°, 1954. Leinen 9,20 DM
Buchausstattung: Prof. Emil Preetorius

| | |
|---|---|
| *Romano Guardini* | Die Situation des Menschen |
| *Werner Heisenberg* | Das Naturbild der heutigen Physik |
| *Martin Heidegger* | Die Frage nach der Technik |
| *Emil Preetorius* | Die Bildkunst |
| *F. G. Jünger* | Die Sprache |
| *Walter Riezler* | Die Musik |
| *Manfred Schröter* | Bilanz der Technik / Schlußwort |

R. OLDENBOURG VERLAG MÜNCHEN

# DATEN DEUTSCHER DICHTUNG

*Chronologischer Abriß der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*

Herausgegeben von

Herbert A. Frenzel

*XII, 444 SEITEN, LEINEN 12,80 DM*

*Die Neue Zeitung:* Eine beachtenswerte Leistung, den gesamten Stoff der deutschen Literatur auf 444 Seiten in handlichem Format zu skizzieren. Frenzel hat eine ernste und schwierige Arbeit mit kaum zu überbietender Gewissenhaftigkeit geleistet.

*Stuttgarter Zeitung:* Es war ein recht kluger Gedanke, das Prinzip der Ploetz'schen Geschichtstabellen auf die Literaturgeschichte zu übertragen. Frenzel wird sich damit den Dank vieler Literaturfreunde verdient haben.

*Die Zeit:* Da steht dem Benutzer ein schnell übersehbarer chronologischer Abriß der deutschen Literaturgesehichte nach Epochen zur Verfügnng: kurze Biographien, kurze Werkbeschreibungen, gedrängte Charakterisierungen der Stilperioden — ein Minimum, aber ein kondensiertes.

# ENGLISCH HORN

*Anthologie angelsächsischer Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*

Übertragen von

Georg von der Vring

*262 SEITEN, LEINEN 10,80 DM*

*W. E. Süskind in „Süddeutsche Zeitung":* Man könnte (und man müßte) dieser meisterlichen Arbeit, um sie auch nur ein wenig nach Gebühr zu feiern, Zeile für Zeile nachgehen und würde, auch wo man Einwände macht, die herrlichsten Entdeckungen einheimsen. Es wird so bleiben, daß ein Buch wie dieses als ein Buch für Kenner gilt, und niemals wird sich ereignen, was nur in Tausendundeiner Nacht vorkommt: daß es als ein Meisterwerk vom dankbaren Schah mit Golde aufgewogen wird.

*Die Welt:* Dichterische Übertragungen englischer Lyrik von Chaucer bis zu dem vor wenigen Wochen verstorbenen Dylan Thomas — vermutlich die formvollendetsten und beseeltesten Umdichtungen aus dem Englischen seit George und Rilke.

KIEPENHEUER & WITSCH / PHAIDON

KÖLN-MARIENBURG

*Unsere letzten Neuerscheinungen:*

HESS, GERHARD: **Die Landschaft in Baudelaires „Fleurs du Mal"**
(Si.-Ber. d. Heidelberger Akademie d. Wissenschaften philos.-histor. Klasse 1953, 1) 158 S. Brosch. 12,80 DM

PANZER, FRIEDRICH: **Nibelungische Problematik**
(Si.-Ber. d. Heidelberger Akademie d. Wissenschaften philos.-histor. Klasse 1953/54, 3) 32 S. Brosch. 4,50 DM

PFISTER, KARIN: **Zeit und Wirklichkeit bei Thomas Wolfe**
(Anglistische Forschungen 89) 1954. 140 S. Brosch. 9,60 DM

PREISENDANZ, WOLFGANG: **Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz**
(Heidelberger Forschungen, hrsg. v. Böckmann, Bornkamm u. Gadamer) 1952. 196 S. Kart. 12,— DM

SCHNEIDER, KARL LUDWIG: **Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers**
(Probleme der Dichtung, Studien zur dt. Literaturgeschichte, hrsg. von Hans Pyritz) 1954. 184 S. Kart. 9,80 DM

**CARL WINTER . UNIVERSITÄTSVERLAG . HEIDELBERG**

*Soeben erscheint:*

WERNER GÜNTHER

# JEREMIAS GOTTHELF

**Wesen und Werk**

*Etwa 352 Seiten, Format 15,5 × 23 cm, Ganzleinen mit Goldprägung und Schutzumschlag 26,80 DM, broschiert 23,60 DM*

Der bekannte Schweizer Literarhistoriker hat sich jetzt der verdienstvollen Aufgabe unterzogen, sein bedeutendes Werk über Gotthelf der Öffentlichkeit erneut zugänglich zu machen. Diese Publikation erregte bei ihrem ersten Erscheinen großes Aufsehen in der Literaturwissenschaft. Inzwischen hat die Gotthelf-Forschung einen steten Fortgang genommen.

So entspricht Werner Günther einem allgemeinen Bedürfnis, wenn er jetzt seine Deutung von Gotthelfs Wesen und Werk in überarbeiteter und erweiterter Form vorlegt.

Der 100. Todestag Gotthelfs im Oktober 1954 verleiht dieser Erscheinung besondere Bedeutung.

**ERICH SCHMIDT VERLAG · Berlin W 35 · Bielefeld · München**

## Beiträge zur neueren Literaturgeschichte

1. **Thomas Rymers dramatische Kritik** von *Alb. Hofherr*. 1908. 165 S. Geh. ..... DM 4,65

2. **Der Sensualismus bei John Keats** von *Sib. Geest*. 1908. 70 S. Geh. ..... DM 1,65

3. **Das klassische Drama zur Zeit Shakespeares** von *Oskar Ballweg*. 1909. 120 S. Geh. DM 3,50

4. **Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks** von *Siegfr. Krebs*. Mit 5 ungedr. Briefen Tiecks. 1909. 168 S. DM 4,85

### Neue Folge

1. **Der junge Goethe im Spiegel der Dichtung seiner Zeit** von *Jul. Kühn*. 1912. VII. 132 S. Geh. ..... DM 3,85

2. **Goethe und die graphischen Künste** von *Herm. Brandt*. Mit 6 Tafeln und 2 Vignetten nach Radierungen Goethes. 1913. X. 130 S. Geh. DM 5,30

3. **Johann Gottlieb Willamov 1736—1777** von *Rud. Schreck*. 1913. VII. 157 S. Geh. DM 4,40

4. **Der fünffüßige Jambus in den Dramen Goethes.** Ein Beitrag zur Geschichte und Methodik der Verslehre von *Leonh. Hettich*. 1913. VIII. 217 S. Geh. ..... DM 7,70

5. **Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik** von *Rud. Velten*. 1914. VII. 163 S. Geh. ..... DM 6,60

6. **Montesquieu** von *Victor Klemperer*. I. Bd. 1914. VII. 293 S. Geh. ..... DM 6,60

7. **Montesquieu** von *Victor Klemperer*. II. Bd. 1915. VII. 293 S. Geh. ..... DM 8,80

8. **Gottscheds Ausgabe von Bayles Dictionnaire.** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung von *Erich Lichtenstein*. 1916. XI. 151 S. Geh. DM 4,65

9. **Studien zu den deutschen Mystikern des 17. Jahrhunderts.** I. Gottfried Arnold von *William Frhr. von Schröder*. 1917. VIII. 119 S. Geh. DM 3,50

10./11. **Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe von *H. A. Korff*. 2 Bde. 1. Halbb.: 1918. XXVI. 494 S.; 2. Halbb.: 1918. IV. 340 S. Nur zusammen. Geh. ..... DM 24,20

12. **Abbé Prevost in Deutschland.** Ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit von *Hugo Friedrich*. 1929. V. 161 S. Geh. ... DM 9,90

13. **Novalis' Hymnen an die Nacht.** Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage von *Heinz Ritter*. 1930. VII. 172 S. Geh. ..... DM 9,90

14. **Das junge Deutschland und das Lustspiel** von *Paul Malthan*. 1930. VIII. 151 S. Geh. DM 9,—

15. **Die Empfindsamkeit Jean Pauls** von *Werner Schmitz*. 1930. VI. 160 S. Geh. ... DM 8,—

16. **Deutschkundliches.** Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag überreicht von Fachgenossen. 1930. VII. 191 S. mit 1 Bildn. und 2 Tafeln. Geh. DM 9,90

17. **Martin Opitz als geistlicher Dichter** von *Hugo Max*. 1931. 217 S. Geh. ..... DM 11,40

18. **Der Musiker im Roman.** Ein Beitrag zur Geschichte der vorromantischen Erzählungsliteratur von *Hans Fr. Menck*. 1931. VIII. 127 S. Geh. ..... DM 6,50

19. **Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix** von *Joh. Hofmeister*. Mit einem Manulnachdruck des Deutschen Phönix. 1931. 163. 94 S. Geh. ..... DM 16,50

20. **Nachklänge Richard Wagners im Roman** von *Anna Jacobsen*. 1932. VIII. 134 S. Geh. DM 6,60

21. **Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts** von *Charl. Kahn*. 1932. 143 S. Geh. ..... DM 6,60

22. **Knigges Umgang mit Menschen und seine Vorläufer** von *Barb. Zaehle*. 1933. VIII. 239 S. Geh. ..... DM 9,90

23. **Friedr. Justus Ridel und die Ästhetik der Aufklärung** von *Rich. Wilhelm*. 1933. VIII. 137 S. Geh. ..... DM 6,—

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG


Wir weisen unsere Leser auf den diesem Heft beiliegenden Prospekt des Schwann-Verlages, Düsseldorf, hin.